

University of Massachusetts Amherst

ScholarWorks@UMass Amherst

Doctoral Dissertations

Dissertations and Theses

July 2018

LA INFLUENCIA DE BOCCACCIO EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL (1390-1495). UN ESTUDIO DE LA IMITACIÓN LITERARIA EN BERNAT METGE, BERNAT HUG DE ROCABERTÍ Y JOAN ROÍS DE CORELLA

Pau Cañiguer Batllósera

Follow this and additional works at: https://scholarworks.umass.edu/dissertations_2



Part of the [Medieval Studies Commons](#), [Other Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), and the [Translation Studies Commons](#)

Recommended Citation

Cañiguer Batllósera, Pau, "LA INFLUENCIA DE BOCCACCIO EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL (1390-1495). UN ESTUDIO DE LA IMITACIÓN LITERARIA EN BERNAT METGE, BERNAT HUG DE ROCABERTÍ Y JOAN ROÍS DE CORELLA" (2018). *Doctoral Dissertations*. 1221.
https://scholarworks.umass.edu/dissertations_2/1221

This Open Access Dissertation is brought to you for free and open access by the Dissertations and Theses at ScholarWorks@UMass Amherst. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of ScholarWorks@UMass Amherst. For more information, please contact scholarworks@library.umass.edu.

**LA INFLUENCIA DE BOCCACCIO EN LA LITERATURA
CATALANA MEDIEVAL (1390-1495).
UN ESTUDIO DE LA IMITACIÓN LITERARIA EN
BERNAT METGE, BERNAT HUG DE ROCABERTÍ Y
JOAN ROÍS DE CORELLA**

A Dissertation Presented

by

PAU CAÑIGUERAL BATLLOSERÀ

Submitted to the Graduate School of the
University of Massachusetts Amherst in partial fulfillment
of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

May 2018

Hispanic Languages, Literatures & Cultures

© Copyright by Pau Cañiguerà Batllósera 2018

All Rights Reserved

**LA INFLUENCIA DE BOCCACCIO EN LA LITERATURA
CATALANA MEDIEVAL (1390-1495).
UN ESTUDIO DE LA IMITACIÓN LITERARIA EN
BERNAT METGE, BERNAT HUG DE ROCABERTÍ Y
JOAN ROÍS DE CORELLA**

A Dissertation Presented

by

PAU CAÑIGUERAL BATLLOSERÀ

Approved as to style and content by:

Albert Lloret, Co-chair

Michael Papio, Co-chair

Nieves Romero-Díaz, Member

Barbara Zecchi, Member

William Moebius, Department Chair
Hispanic Languages, Literatures & Cultures

DEDICATION

To all my family and friends.

*“O frati”, dissi, “che per cento milia
perigli siete giunti a l’occidente,
a questa tanto picciola vigilia
d’i nostri sensi ch’è del rimanente
non volgiate negar l’esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza”.*

Inf., XXVI, 112-20

*Molt he tardat en descobrir ma falta
per joventut que·m negà ’speriment;
en hun cas nou l’om es mal conexent
e, ja pus fort, havent rahó malalta,
per gran esforç de folla voluntat;
car, tant com es la voluntat moguda,
hom deu haver del seny major ajuda,
si virtuós deu esser nomenat.*

Ausiàs March, VI, 1-8

*You do look, my son, in a moved sort,
As if you were dismayed: be cheerful, sir.
Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped tow’rs, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave no a rack behind.*

The Tempest, IV.i, 146-56

AGRADECIMIENTOS

Es de justicia decir que esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda constante, generosa y siempre acertada de mis dos tutores, el profesor Albert Lloret y el profesor Michael Papio. Ellos me han abierto las puertas al mundo de la literatura medieval y me han mostrado las posibilidades de un estudio comparativo entre dos tradiciones tan conectadas pero tan distintas a la vez como la italiana y la catalana. Gracias a Albert he podido dialogar con los académicos catalanes que, desde ya hace muchas décadas, han estudiado la literatura y la cultura de la Corona de Aragón con un nivel de erudición extraordinario. Michael despertó mi interés por la obra de Boccaccio, mostrándome algunos de sus secretos e introduciéndome en la crítica de este autor. No hace falta decir que los aciertos de esta tesis recaen sobre ellos y que todas las faltas que contiene son solo mías. Igualmente importante ha sido el apoyo de la profesora Nieves Romero-Díaz y de la profesora Barbara Zecchi. Mi más sincero agradecimiento por sus comentarios y por la generosidad con la que aceptaron formar parte de mi comité.

Quiero dar un agradecimiento a todas las personas que forman parte del departamento de español y portugués de la Universidad de Massachusetts. En especial, a los profesores Luiz Amaral, Guillem Molla, Carole Cloutier, David Rodríguez Solás y Regina Galasso, por sus esfuerzos para que los estudiantes graduados podamos crecer en un entorno académicamente estimulante, lleno de oportunidades y abierto a los intereses de todos. Agradezco también el apoyo del personal administrativo del departamento, Leah Dodson, Leslie Hiller, Mary Maynard y Mary Olmo. Gracias por la profesionalidad con la trabajan día a día para facilitar la investigación y el desarrollo de otras actividades relacionadas con la vida académica. De la misma manera, quiero

dar un agradecimiento al personal anónimo de la biblioteca de la universidad por haberme proporcionado los materiales necesarios para mi investigación.

Durante la etapa de estudiante he conocido mucha gente que ha tenido un impacto importante en mi carrera. Por descontado, quiero agradecer a mis compañeros de departamento Eduardo García, Rossano dalla Valle, Borja de Cossio, Alba Arias, Fiona Dixon, Elisabet Pallas, Santiago Vidales, Christopher Schafenacker, Pilar Osorio, Sandra Galván, Covadonga Sánchez, Giseli Tordin y Claudia Paez, por tantos momentos compartidos en el cuarto piso de Herter y en los locales nocturnos de Amherst. Quiero hacer una mención especial a Aida Roldán, Albert Asunción y Gina Malagold, con los que me une una amistad que trasciende el ámbito académico y que, a pesar de la distancia, siempre los tengo bien presentes. Un agradecimiento también a Daniel Armendi, estudiante del departamento de literatura comparada, con el que comparto la pasión por el estudio de Boccaccio.

El trabajo que he realizado en la Universidad de Massachusetts tampoco hubiera sido posible sin la ayuda de los profesores, compañeros y amigos con los que compartí mis estudios previos en las universidades de Girona y de Barcelona. Especialmente, el profesor Jaume Torró, por sugerir la posibilidad de solicitar una plaza de doctorado en los Estados Unidos, y el profesor Salvador Oliva, con el que aprendí la felicidad de leer, comentar y traducir los grandes autores de la literatura universal. Estoy igualmente agradecido a los profesores Robert Caner, Gemma López, Antoni Martí y David Viñas, de la Universidad de Barcelona, y a los profesores Margarita Casacuberta, Xavier Pla, Xavier Renedo, Josep Serra, Jordi Sala, Sadurní Martí y August Rafanell, de la Universidad de Girona, por su paciencia y dedicación durante los primeros pasos de mi formación. Mi interés por la literatura no me hubiera llevado tan lejos si durante estos años no hubiera contado con la amistad de Maria Puig, Meritxell Lafuente y Telm Terradas. Gracias a ellos, los estudios de filología catalana son ahora una de mis memorias más preciadas.

Nada de esto hubiera sido posible sin el apoyo, muchas veces invisible, de mi familia. Quiero agradecer, primero, a mis padres, Àngels y Vicenç, que me transmitieron el amor por la literatura desde bien pequeño y que me han respaldado con todo. Para ellos, mi agradecimiento más sentido. Agradezco también a mis hermanos, Estel y Joel, y a sus parejas, Jaume y Kaitie, el apoyo y el cariño que me han mostrado las pocas veces que nos hemos podido ver durante los últimos años. Siento el mismo agradecimiento para mis abuelos, Dolors y Narcís, gerundenses ilustres, capaces de aprender a utilizar las nuevas tecnologías para mantener el contacto con los nietos. También a mis padres adoptivos, Vicki y Roger Herian, gracias por haberme recibido con los brazos abiertos y por haberme ayudado a sentirme uno más en su familia.

Termino dando las gracias a mi pequeño círculo familiar, por su paciencia, comprensión y cariño infinitos. Primero, a los gatos, Gio, Aida y Axl, que me han acompañado durante las largas jornadas de investigación y escritura en la soledad de mi escritorio. Y, finalmente, a mi esposa, Allison Claas, no porque merezca ser la última en mis agradecimientos, sino precisamente para darle un lugar de mayor importancia. Gracias por haber estado conmigo todo este tiempo, por haber dado valor a los éxitos y por haber aliviado la frustración de los fracasos. Gracias de todo corazón, por ser la mejor compañera que se pueda tener.

RESUMEN

LA INFLUENCIA DE BOCCACCIO EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL (1390-1495). UN ESTUDIO DE LA IMITACIÓN LITERARIA EN BERNAT METGE, BERNAT HUG DE ROCABERTÍ Y JOAN ROÍS DE CORELLA

MAY 2018

PAU CAÑIGUERAL BATLLOSERÀ

B.A., UNIVERSITAT DE GIRONA

M.A., UNIVERSITAT DE BARCELONA

Ph.D., UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AMHERST

Directed by: Professor Albert Lloret and Professor Michael Papio

This dissertation studies the impact of the works by Giovanni Boccaccio on Catalan medieval literature. The influence of Italian literature in medieval Iberian writing is traditionally understood as a key component of a wide-ranging cultural process of transition from the Middle Ages to the Renaissance. The works of Dante, Petrarch, and Boccaccio, the *tre corone*, played a crucial role in that process. Boccaccio, in particular, became a model for the writing of a variety of literary genres, from misogynistic poetry to chivalric romances. His works, both in Latin and Italian, featured in the most remarkable libraries of the period as well as circulated both in Spanish and Catalan translations. Early twentieth-century criticism offered us the first com-

prehensive approach to Boccaccio's influx in the Iberian Peninsula, but this line of inquiry has ever since remained neglected.

In the fifteenth century Catalan writers were especially sensitive to the novelties brought forth by the *tre corone*. That is hardly any surprise, since Italian territories like Sicily and Naples were part of the Crown of Aragon. A cultural community across the Mediterranean framed Boccaccio's wide readership and imitation. Not only did Boccaccio's style become a model of prose, but also his literary persona, the ambiguity of his narrators, and his innovations in several literary genres. Catalan authors held the threshold condition of the Crown of Aragon for the Iberian Peninsula. This study begins by tackling a representative work of Catalan prose, Bernat Metge's *Lo somni*, in which its author appropriates and reformulates essential discourses of Boccaccio's *Corbaccio*. It then moves on to allegorical poetry and examines the *Glòria d'amor* by Bernat Hug de Rocabertí, a work traditionally considered a bizarre imitation of Dante's *Commedia*, against the backdrop of Boccaccio's *Amorosa visione*. Lastly, it turns to the presence of Boccaccio in the prose of Joan Roís de Corella. Corella, whose works represent the finest adaptation of sentimental rhetoric among Catalan authors. The cultural contextualization of Boccaccio's influence in Catalan literature is essential not only to a richer appreciation of these three Catalan authors, but also to a full understanding of the paths leading to Martorell's *Tirant lo Blanc* and the birth of the modern novel.

ÍNDICE GENERAL

	Page
AGRADECIMIENTOS	vi
RESUMEN	ix
CAPÍTULO	
INTRODUCCIÓN	1
0.1 La obra de Giovanni Boccaccio	2
0.2 Boccaccio en la Península Ibérica	10
0.3 Boccaccio en la Corona de Aragón	14
0.4 Estado de la cuestión, justificación y resumen de los capítulos	19
1. MUJERES, FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA Y LITERATURA: EL <i>CORBACCIO</i> EN <i>LO SOMNI</i> DE BERNAT METGE	25
1.1 Introducció	25
1.1.1 Vida y obra de Bernat Metge	25
1.1.2 Aportaciones anteriores al estudio de la influencia del <i>Corbaccio</i> y las otras fuentes de <i>Lo somni</i>	32
1.2 La lectura biográfica y el estudio de las fuentes	39
1.3 Influencia a nivel formal: el estilo de Boccaccio en <i>Lo somni</i>	51
1.4 La retórica de la ambigüedad	65
1.5 Conclusiones	80
2. AMBIGÜEDAD Y MITOLOGÍA EN EL JARDÍN: LA INFLUENCIA DE BOCCACCIO EN LA <i>GLÒRIA D'AMOR</i> DE FRA BERNAT HUG DE ROCABERTÍ	82
2.1 Introducció	82
2.1.1 Vida y obra de fra Bernat Hug de Rocabertí	82
2.1.2 Las fuentes de la imitación literaria de la <i>Glòria d'amor</i>	88

2.2	El fondo de la influencia de Boccaccio en la <i>Glòria d'amor</i>	96
2.2.1	Los modelos de visiones alegóricas	98
2.2.2	Dualidad textual: el prólogo y la narración alegórica	110
2.3	La <i>Amorosa visione</i> como modelo de universo cultural	114
2.3.1	Los ejemplos de la mitología	115
2.3.2	La imitación de otros elementos alegóricos	127
2.3.3	Otras conexiones entre la <i>Amorosa visione</i> y la <i>Glòria d'amor</i>	131
2.4	Conclusiones	135
3.	DE LA <i>LETTERATURA MEZZANA</i> A LA <i>VALENCIANA</i>	
	<i>PROSA: LA INFLUENCIA DE LA <i>FIAMMETTA</i> EN LAS</i>	
	<i>PROSAS MITOLÓGICAS DE JOAN ROÍS DE</i>	
	<i>CORELLA</i>	137
3.1	Introducción	137
3.1.1	Vida y obra de Joan Roís de Corella	137
3.1.1.1	Las prosas mitológicas	144
3.1.2	Panorama crítico de las prosas de Corella	146
3.1.3	La <i>Fiammetta</i> de Boccaccio y las prosas mitológicas de Corella	152
3.2	La cuestión del estilo: de la <i>letteratura mezzana</i> a la <i>valenciana</i> <i>prosa</i>	159
3.3	La <i>Fiammetta</i> como modelo de universo literario: moral y literatura en el atardecer de la Edad Media	173
3.3.1	La narrativa del hundimiento personal	174
3.3.2	La narradora y su público femenino	180
3.3.3	La doctrina moral y la medicina literaria	186
3.4	Conclusiones	193
	CONCLUSIONES	195
	BIBLIOGRAFÍA	200

INTRODUCCIÓN

Indeed, this is not the place, if any be, to undertake the defence of Boccaccio. [...] And it might seem that one who exhausted his little patrimony in the acquirement of learning, who gave Homer back to us, who founded or certainly fixed Italian prose, who was the friend of Petrarch, the passionate defender of Dante, and who died in the pursuit of knowledge, should need no defence anywhere from any one.

Edward Hutton

Esta tesis aborda el estudio de la influencia de las obras de Giovanni Boccaccio en tres escritores de la literatura catalana medieval—Bernat Metge, Bernat Hug de Rocabertí y Joan Roís de Corella—cubriendo, así, un período que empieza a finales del siglo XIV y que se extiende hasta las últimas décadas del siglo XV. El capítulo introductorio está dividido en cuatro apartados. En el primero, se presenta la obra de Boccaccio y su impacto en el ambiente cultural que la vio nacer, es decir, la Italia de la segunda mitad del *trecento*, donde el humanismo dio sus primeros pasos. En el segundo apartado, se presentan los datos más significativos de la primera recepción de Boccaccio en la Península Ibérica, haciendo hincapié en la circulación de manuscritos, tanto de sus obras en latín, como en italiano y en traducciones. En el tercero, se presenta la tradición catalana. Para ello, es indispensable dar algunos datos esenciales de la Corona de Aragón y de su contexto cultural, particularmente en relación a la conexión con las tierras italianas. Finalmente, se concluye con una justificación de la tesis y con un resumen de los tres capítulos que le dan forma.

0.1 La obra de Giovanni Boccaccio

Giovanni Boccaccio (1313-75) es uno de los gigantes de la literatura europea que ha visto cómo el paso de los años no ha hecho más que acrecentar su popularidad. En todos los manuales de literatura, su nombre aparece asociado a los de Dante (1265-1321) y Petrarca (1304-74), y al de su obra más admirada, el *Decameron*. Este trío de autores es fundamental para explicar los cambios culturales que se produjeron en Europa entre finales del siglo XIV y principios del siglo XVI; es decir, el paso de la Edad Media al Renacimiento. Cada uno de ellos contribuyó en este proceso de una forma determinante. Dante vaticinó el colapso que iba a padecer el sistema cultural de la Edad Media a finales del siglo XIV. En la *Divina Commedia* no se cansa de denunciar que el cristianismo contemporáneo ha olvidado sus fuentes de conocimiento y que los ideales de la antigüedad han padecido una degeneración moral irreversible (Green 17). Unos años más tarde, Petrarca se dio cuenta de que Dante solo había señalado las limitaciones de su sistema de conocimiento pero que fue incapaz de superarlas. Para Petrarca, la única manera de superar el estado de corrupción de su sociedad es un retorno al ideal clásico, no solo de sus valores morales, sino también intelectuales, políticos y culturales. Por esto se embarcó en la búsqueda de manuscritos latinos de la época romana con el doble objetivo de recuperar el conocimiento perdido y de depurar el latín medieval. Es él quien da los primeros pasos del humanismo italiano y quien impulsa su herramienta fundacional, la filología. A pesar de hacer grandes progresos en la recuperación de la lengua y la literatura clásica, Petrarca siempre sintió que la distancia que lo separaba de los clásicos era insalvable. Boccaccio también es un representante de esta primera generación de humanistas italianos—entre los cuales había Coluccio Salutati (1331-1406), Leonardo Bruni (1369-1444), Poggio Bracciolini (1380-1459) o Lorenzo Valla (1406-57)—que, por una parte, estaban orgullosos de los conocimientos que iban adquiriendo sobre el pasado, pero que, por la otra, sentían el peso de haber iniciado una tarea imposible (Green 8).

Boccaccio continuó la labor de recuperación de las lenguas antiguas que había iniciado Petrarca y hasta consiguió un dominio superior del latín (McLaughlin 49). Además, aprendió griego clásico, un conocimiento que se deja sentir desde sus primeras obras en lengua vulgar.¹

La relación entre las *tre corone* de Florencia es importante desde un punto de vista histórico, pero también para entender en profundidad la figura de Boccaccio. Como es sabido, Boccaccio fue un admirador de Dante, en especial de la *Divina Commedia*, y mantuvo una relación de amistad con Petrarca que marcó definitivamente los últimos pasos de su carrera literaria. En relación al primero, no solo hay que destacar que Boccaccio escribió una biografía de Dante, la *Vita di Dante*, y que desde 1373 dio lecciones públicas de la *Commedia*, transmitidas bajo el título de *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, sino que se puede decir que es su modelo preferente para la escritura en lengua vulgar. La emulación del lenguaje y de las imágenes de la *Vita nuova* y de la *Commedia* es una de las constantes en obras como la *Caccia de Diana*, la *Amorosa visione* o el *Corbaccio*. Eso sí, Boccaccio tiende a enfatizar la dimensión sentimental de Dante en detrimento de los contenidos teológicos y filosóficos. Esta lectura se materializa en la *Amorosa visione*, donde Dante aparece como la máxima autoridad de la poesía amorosa, disfrutando de la compañía de otros poetas y festejado por las musas del parnaso.

En sus obras primerizas, Boccaccio recrea la ficción autobiográfica de Dante con una serie de características que se convertirán en las marcas identificativas de su personalidad literaria. Tanto en la *Vita nuova* como en la *Commedia*, Dante se presenta como un erudito que ha entrado en crisis porque se ha dado cuenta de que su debilidad espiritual le está limitando el acceso a un conocimiento superior. La debilidad

¹ Véase, por ejemplo, el artículo de Jefferey sobre el origen griego de los títulos y los personajes de las *opere minori* en vulgar.

de Dante se concreta en tres pecados: la lujuria, la vanidad y la avaricia.² Su talento le ha permitido dominar la poesía y la filosofía aun siendo un pecador; sin embargo, para acceder al conocimiento más noble, la teología, no le quedará más remedio que iniciar el viaje de ascensión espiritual que realiza en la *Commedia*. Los protagonistas de obras como el *Corbaccio* o la *Amorosa visione* son una versión hecha a medida del yo-literario de Dante. Aunque también se trate de eruditos, el orgullo y la avaricia no están en la lista de sus debilidades; sus problemas, en cambio, se concentran en el apetito sexual y en su incapacidad para desprenderse de él. La diferencia esencial es que Dante se proyecta en la ficción como un héroe que se enfrenta a los obstáculos que se encuentra en el camino y que se termina ganando el acceso a la visión divina. Boccaccio, en cambio, se proyecta como un pecador que, a pesar de tener las cualidades y la ayuda necesarias para emprender un proceso de elevación espiritual, es incapaz de rechazar la tentación carnal.

La producción de Boccaccio en lengua vulgar culmina con la escritura del *Decameron*, siendo ésta su obra de mayor envergadura que se recrea en la distancia entre la sensualidad de sus personajes y las mínimas posibilidades que les ofrece la sociedad para satisfacerla. Esta gran compilación de narraciones tiene dos novedades significativas respecto de las obras anteriores. La primera es que el narrador-protagonista, este reflejo invertido del *alter ego* dantesco, es substituido por una multiplicidad de voces; la segunda es que Boccaccio no solo evita la utilización de fuentes clásicas para su escritura, sino que también evita la evocación del mundo de la mitología grecolatina. Los narradores del *Decameron* contraponen su realidad inmediata, la Florencia de la peste negra, a las historias de todos los representantes de su sociedad contem-

² Pecados representados respectivamente por la pantera, el león y la loba, los tres animales que le impiden la ascensión a la montaña en el primer canto de la *Commedia*. Esta es, al menos, una de las posibles interpretaciones de este episodio. Boccaccio, por ejemplo, dice que “la lonza” ‘la pantera’ es “di sua natura lussuriosissimo animale” (*Esposizioni* 1.35). Cita de la edición de Padoan.

poránea, desde mercaderes, hasta estudiantes, ladrones y nobles. A partir de estas dos características, el drama del erudito lujurioso de obras como el *Corbaccio* y la *Amorosa visione*³ pierde significación porque se sitúa al mismo nivel que el de los otros personajes. Boccaccio deja de un lado la posibilidad de que sus personajes se salven a través del conocimiento y se centra por completo en representar su vertiente más mundana. En los cuentos del *Decameron*, la irracionalidad del comportamiento humano se expresa con toda libertad. La dualidad con la *Commedia* de Dante es más que evidente: una apela al hombre en su dimensión espiritual y la otra en su dimensión sensual. Más que tratarse de dos obras contrapuestas, son complementarias ya que la una señala y cubre las carencias de la otra.

Después de mantener una relación epistolar en latín durante varios años, Petrarca y Boccaccio se vieron en persona en 1351 (Branca, *The Man* 86-96). Este encuentro tuvo un doble efecto en la producción literaria de Boccaccio. En primer lugar, significó el abandono de la escritura en lengua vulgar y la adopción del latín como único medio lingüístico; y, en segundo, dejó de escribir poesía para dedicarse exclusivamente a la prosa. La influencia de las ideas literarias de Petrarca se concreta en el *Genealogia deorum gentilium*, el *De mulieribus claris* y el *De casibus virorum illustrium*, obras todas ellas que responden a los ideales del maestro: la perfección del latín y la recuperación del universo cultural de la antigüedad clásica. Si Dante fue el estímulo lingüístico y literario para las obras en vulgar, Petrarca ejerció su influencia para que Boccaccio se comprometiera con el ideario humanista a través de la escritura de obras literarias en latín. No obstante, la personalidad literaria que Boccaccio fue construyendo a lo largo de su trayectoria también pervive en sus obras de madurez. El *De mulieribus*, por ejemplo, dista mucho de ser un simple tratado de ensalzamiento de las virtudes femeninas; en él Boccaccio recoge ejemplos de mujeres ilustres, no solo

³ El tema, sin embargo, reaparece en el séptimo cuento de la octava jornada del *Decameron*.

por sus virtudes, sino también por sus vicios (Zaccaria 5; citado en Vélez-Sainz, *Libro de las virtuosas* 113). Aunque sea en latín y recuperando el legado de la literatura antigua, Boccaccio no abandona su interés para observar cómo el deseo condiciona el comportamiento humano.

El legado de Boccaccio, entonces, está compuesto por dos grandes bloques: el de las obras en lengua vulgar y el de las obras en latín. Dentro del primero, también hay que hacer la distinción entre el *Decameron* y el resto de obras menores, el conjunto que se ha agrupado bajo la denominación de *opere minori in volgare*. No es del todo superficial decir que el *Decameron* destaca por encima de las demás por su mayor extensión, ya que esta característica tiene un papel fundamental en su especificidad. La gran envergadura de la obra permite a Boccaccio sustituir el predominio del narrador-protagonista por una multiplicidad de voces y de puntos de vista inaudita. Como se ha señalado, en el *Decameron* Boccaccio despliega una prosa mucho menos restringida por los modelos latinos que en sus *opere minori*; y, en la misma línea, evita la evocación de ejemplos de la literatura antigua. Las obras menores en lengua vulgar, en cambio, se caracterizan por ser piezas de cortas dimensiones, que desarrollan la historia de uno o dos personajes y con referencias constantes a los héroes y a los dioses de la literatura grecolatina. Por orden cronológico, el listado de las *opere minori* en vulgar de Boccaccio es el siguiente:⁴

1. *Caccia di Diana* (c. 1333-34). Alegoría pastoral que sigue la tradición medieval de las visiones en sueño. 18 cantos en *terza rima*.
2. *Filostrato* (c. 1334). Tratamiento épico del amor entre Troilo y Criseida. 713 estrofas en octava rima.
3. *Filocolo* (c. 1336-38/39). Romance en prosa dividido en cinco capítulos.

⁴ Véase Hollander, *Boccaccio's Two Venuses* 1-2; Kirkham, *Fabulous* 277-80; Kirkham y col. xiii-xix.

4. *Teseida delle nozze d'Emilia* (c. 1339-41). Tratamiento épico de los amores de Palemone y Arcita por Emilia. 1138 estrofas en octava rima.

5. *Comedia delle ninfe fiorentine* o *Ameto* (1341-42). Alegoría pastoral que también sigue la tradición de las visiones en sueños. 50 cantos, mezcla entre prosa y *terza rima*.

6. *Amorosa Visione* (1342-43). Alegoría en forma de visión en sueño. 50 cantos en *terza rima*.

7. *Elegia di madonna Fiammetta* (c. 1343-44). Elegía en prosa dividida en 9 capítulos.

8. *Ninfale fiesolano* (c. 1344-46). Género pastoral. 473 octavas.

9. *Corbaccio* (c. 1355). Visión en sueño satírica en prosa.

Además de estas obras, hay que contar con el conjunto de 150 poesías atribuibles a Boccaccio que empezó a escribir alrededor de 1340 y que no abandonó hasta el final de su vida. La escritura de las *opere minori* se produjo de manera continuada durante la juventud de Giovanni. La única interrupción fue la escritura del *Decameron* (c. 1351-52), entre el *Ninfale fiesolano* y el *Corbaccio*. Considerar que el *Decameron* es la culminación de todas las obras anteriores de Boccaccio tiene una lógica cronológica—con la excepción del *Corbaccio*. Como se podrá observar en el primer capítulo de esta tesis, la última ficción de Boccaccio en vulgar presenta algunas particularidades respecto del resto de *opere minori* que la acercan al *Decameron*.

En referencia a las obras en latín, hay que decir que los textos más tempranos también se remontan a la juventud de Boccaccio. Con apenas veinte años, escribió una elegía y una alegoría mitológica (Kirkham, *Fabulous Vernacular* 277).⁵ Boccaccio fue cultivando su conocimiento de esta lengua a lo largo de toda su carrera pero no

⁵ También se ha propuesto el corpus de las *opere latine minori*, formado por cuatro grupos de textos: *Buccolicum carmen*, *Carminum quae supersunt*, *Epistolarum quae supersunt* y *Scripta breviora*. Véase Massèra.

es hasta su encuentro con Petrarca en 1351 que aparecen los primeros borradores de sus obras más ambiciosas. Entre ellas hay que contar el *De casibus*, el *De montibus*,⁶ la *Genealogia* y el *De mulieribus*. Todas estas obras son tratados que combinan una ambición estilística con una intención divulgativa de la tradición clásica y que Boccaccio empezó a escribir a finales de la década de 1350 y no dejó de trabajar en ellas durante el resto de su vida. El *De casibus* contiene las vidas de personalidades relevantes para la historia de la humanidad, desde Adam y Eva hasta personajes casi contemporáneos; el *De montibus* se centra en explicar la geografía de los espacios de la literatura clásica; la *Genealogia* es una relación de las vidas de los dioses paganos; y el *De mulieribus*, de las mujeres ilustres de la literatura clásica.

La diversidad del corpus de las obras de Boccaccio explica por qué ha tenido una recepción tan desigual. Algunos lectores han preferido las obras en latín, otros las obras en vulgar y, en algunos contextos, Boccaccio solo ha sido conocido por ser el autor del *Decameron*. Los estudios boccaccescos no habían prestado demasiada atención a aspectos relacionados con recepción hasta la aparición de Vittore Branca. Hay que señalar que Branca siempre sitúa el *Decameron* por encima de las demás obras de Boccaccio. Así, en sus trabajos distingue dos comunidades de lectores con sensibilidades opuestas. La primera está formada por los eruditos humanistas, empezando por Petrarca, que elogiaron las grandes obras en latín y que, en cambio, se mostraron completamente indiferentes al *Decameron*. Al otro lado de la balanza hay los lectores pertenecientes a la clase media, sobre todo los mercaderes, que no tenían la educación suficiente para acceder a las obras en latín pero que recibieron el *Decameron* con un entusiasmo extraordinario. Branca conecta la proliferación de manuscritos de esta obra con la actividad de la clase mercantil de la toscana que no solo la leyó, sino que la copió para uso propio (“Per il testo”). En este panorama, las *opere minori* en

⁶ El título completo de esta obra es *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*.

vulgar quedan completamente al margen, como si no hubieran tenido ningún público en su época. Branca no concibió que pudiendo leer el *Decameron* hubiera lectores que prefirieran otras obras de Boccaccio en vulgar muy inferiores desde todos los puntos de vista.

Estas ideas sobre la recepción de la obra Boccaccio han sido discutidas por algunos críticos. Por ejemplo, se ha demostrado que algunas de las obras menores contaron con una circulación manuscrita mayor que el *Decameron* (Cursi) y que la pasión que despertó esta obra entre las clases medias no fue tan grande como lo planteaba Branca. De hecho, en los inventarios, testamentos y bibliotecas de los mercaderes italianos del siglo XV, obras como el *Corbaccio*, el *Filocolo* o las obras de Dante tuvieron bastante más éxito que el *Decameron* (Bec). En estudios de recepción, centrarse en una única obra es particularmente peligroso, ya que algunas de los textos que ahora tratamos como “menores” pudieron haber gozado de períodos de más popularidad (Daniels 2). La cuestión de fondo no es otra que la dificultad de valorar la literatura del pasado sin la influencia de los gustos y las sensibilidades del presente. Hay que decir que a Branca no le faltaron argumentos. La obra de los prosistas italianos de los siglos XV y XVI demuestra que el *Decameron* dejó una huella muy profunda en las generaciones posteriores. Desde Masuccio Salernitano (1410-75) hasta Girolamo Bargagli (c. 1537-86), los escritores italianos son fundamentalmente discípulos e imitadores del *Decameron*. La influencia de Boccaccio se nota no solo por la proliferación de novelas y de cuentos cortos, sino también por la libertad y la gracia con la que se expresan, utilizando su modelo de lengua que combina neologismos, barbarismo, latinismos y expresiones locales (De Sanctis, *Storia* 2: 27-28).

Hasta día de hoy, ha prevalecido la idea de que Boccaccio fue el menos talentoso de las *tre corone*; sin embargo, se le reconoce el hecho de que se convirtió en el más influyente de todos. Con los imitadores de Dante se dice que fueron incapaces siquiera de acercarse la grandeza de la *Divina Commedia*. El caso de Petrarca es también

particular porque su nombre se popularizó, principalmente, gracias al *Canzonieri* y no a sus obras en latín, desencadenando una proliferación de dietarios amorosos en todas las tradiciones románicas. De Boccaccio, en cambio, se dice que se imitó la esencia de su literatura concentrada en la narrativa del *Decameron*. Se considera que Boccaccio fue el inventor de la prosa moderna y que su influencia va mucho más allá de sus imitadores inmediatos en Italia.⁷ Esta visión nos da un panorama ligeramente distorsionado ya que se centra, una vez más, en la influencia del *Decameron*. El Boccaccio *minore* siempre ha llevado el prejuicio de esta nomenclatura, el de ser inferior al *Decameron*, pero ésta es una visión claramente influenciada por los gustos de nuestra época. En esta tesis se quiere profundizar sobre el conocimiento que se tiene de las conexiones culturales entre las tradiciones catalana y italiana, pero también se propone, modestamente, reparar el agravio del que han sido objeto las *opere minori* de Boccaccio en lengua vulgar.

0.2 Boccaccio en la Península Ibérica

El primer hecho que han constatado los estudios sobre la recepción de Boccaccio en la Península Ibérica es que el *Decameron* no fue, ni de lejos, la obra más difundida (Bourland). Las *opere minori* en vulgar se sitúan un eslabón por encima y las más populares fueron las obras del Boccaccio humanista.⁸ El ejemplo más significativo de esta difusión es el *De casibus*, que fue la primera obra de Boccaccio traducida al castellano. La traducción de Pero López de Ayala, de principios del siglo XV, bajo el título de *Caída de príncipes*, fue realmente exitosa (Fernández Murga). Se tiene constancia de la circulación de once copias manuscritas, la última de ellas del siglo XVII, además

⁷ Véase, por ejemplo, Symonds; Serafini-Sauli; Hutton.

⁸ Véase Alvar, “Boccaccio”; Arce, *Boccaccio humanista*; “Boccaccio nella letteratura castigliana”; Farinelli, *Italia e Spagna*.

de los cuatro testimonios conservados en España del texto en latín (Lucía Mejías 423). La *Genealogia* es otro caso similar. Se tiene constancia de cuatro códices con el texto latín y de seis con la traducción castellana—uno de ellos perteneciente a la biblioteca del marqués de Santillana,⁹ una de las figuras indispensables para explicar la llegada de Boccaccio al suelo ibérico.

El recuento de códices de los distintos grupos de las obras de Boccaccio que circularon en la Península Ibérica es también llamativo. Se tiene constancia de la existencia de solo cuatro manuscritos del *Decameron*; dos en italiano, uno con una traducción parcial al castellano y otro con una traducción al catalán. Las obras humanistas cuentan con un total de dieciséis códices en latín y de dieciocho en traducción castellana. Para las *opere minori* en vulgar, se han contabilizado un total de veintiocho manuscritos con textos italianos y catorce con traducciones—ocho al castellano y seis al catalán. A pesar de que el número total de códices de las obras en vulgar es mayor que el de las obras en latín, hay que tener en cuenta que se trata de corpus de textos muy desiguales. Mientras que los manuscritos en latín se reparten en cuatro obras—*Decasibus*, *De mulieribus*, *Genealogia* y *De montibus*—con un buen número de copias para cada una de ellas, los manuscritos en vulgar contienen más de diez textos distintos.¹⁰ De todas las *opere minori* en italiano, solo el *Corbaccio*, el *Filostrato*, la *Vita di Dante* y el *Volgarizzamenti Liviano* se han conservado en más de un manuscrito. Los textos traducidos tampoco cubren todo el abanico de obras menores, sino que se limitan al *Decameron*, a la *Fiammetta* y a la *Teseida*—además de una traducción perdida del *Ameto* y de la traducción catalana del *Corbaccio*.¹¹

⁹ Se trata del código ms. 10.221 de la Biblioteca Nacional de Madrid (Lucía Mejías 453).

¹⁰ *Decameron*, *Filostrato*, *Elegia di madonna Fiammetta*, *Filocolo*, *Filostrato*, *Letttera consolatoria a Pino de' Rossi*, *Vita di Dante*, *Volgarizzamenti Liviani*, comentarios a la *Commedia* de Dante y un comentario del *Ars Amandi* de Ovidio atribuido a Boccaccio.

¹¹ Para consultar los datos de los manuscritos de Boccaccio en la Península Ibérica, véase Bourland; Farinelli, *Italia*; Lucía Mejías.

Si se comparan estos datos con los de otra tradición cercana, como la francesa, se observa que la recepción de Boccaccio en la Península Ibérica no solo fue menor en número, sino también más austera. Los manuscritos franceses abundan en miniaturas, grabados y detalles preciosistas; mientras que los códices españoles, con pocas excepciones,¹² presentan un aspecto bastante pobre. Sin embargo, estos datos no deben ofuscar el indudable influjo que tuvo la obra de Boccaccio en las literaturas ibéricas medievales desde finales del siglo XIV. Teniendo en cuenta las características de los códices, se ha sugerido que las ediciones de Boccaccio en España iban dirigidas a los eruditos y no a los lectores cortesanos (Lucía Mejías 422-30). Es decir, se trata de códices que permiten el acceso práctico a la obra de una autoridad y que, al contrario que los franceses, no están pensados para el goce de príncipes, reyes o cortesanos que se entretenían con la lectura y la contemplación de manuscritos lujosos. En este ambiente, sobresale la figura del marqués de Santillana quien no solo coleccionó obras de Boccaccio, sino que las convirtió en una de las fuentes recurrentes de su poesía.

En resumen, los testimonios manuscritos señalan que las obras en latín de Boccaccio fueron las más divulgadas en la Península Ibérica, con la particularidad de que junto a los dieciocho códices con el texto en latín, circularon dieciocho códices con traducciones al castellano. No hay que olvidar que el fenómeno cultural del humanismo—y con él el interés de los eruditos por el latín—no se extiende a España hasta finales del siglo XV, con el retorno de Antonio de Nebrija y las primeras impresiones de sus gramáticas y diccionarios. El ambiente cultural de las cortes de Castilla a finales del siglo XIV y principios del XV poco tenía en común con el de Florencia, heredera del legado de Dante, Petrarca y Boccaccio y cuna del humanismo. Es por esto que las traducciones al castellano jugaron un papel determinante en la divulga-

¹² Lucía Mejías (424) señala, como excepciones, los códices de obras en italiano pertenecientes a la Biblioteca del marqués de Santillana. Don Íñigo López de Mendoza adquirió manuscritos producidos en Italia con un aspecto mucho más lujoso de los que se copiaban en territorio ibérico (Pérez Priego, “Boccaccio”).

ción de Boccaccio en la Península Ibérica. El Boccaccio en latín del *De mulieribus* y del *De casibus*, tan apreciado en los círculos humanistas de Italia por su lengua y su erudición de la cultura clásica, fue absorbido en la Península Ibérica como modelo para los debates literarios en pro y en contra de la mujer desarrollados, casi siempre, en lengua vulgar. La influencia de estas obras, efectuada desde las traducciones,¹³ fue tan grande en la Castilla bajomedieval que se crearon dos grupos de escritores, uno en defensa de las mujeres y el otro en contra (Vélez-Sainz, *Libro de las virtuosas* 108; Castillo xv). Entre los detractores de las mujeres hay textos tan populares como el *Maldecir de mujeres* de Pedro Torrellas (en catalán, Pere Torroella) o el *Corbacho* de Alfonso Martínez, Arcipreste de Talavera, que contiene pasajes del *Corbaccio*, del *De casibus* y hasta del *Decameron* (Melczer 185). No menos importantes fueron las obras del otro grupo, empezando por la traducción de Álvaro de Luna o la poesía de Gómez Manrique. Ambas corrientes pervivieron en la narrativa de finales del siglo XV y principios del XVI. La *Celestina*, por ejemplo, contiene más de una diatriba misógina; y, en la ficción sentimental, con obras como el *Grisel y Mirabella* (c. 1480) de Juan de Flores o la *Cárcel de Amor* (1492) de Diego de San Pedro, abundan los argumentos en defensa de la mujer.

En la Península Ibérica las obras de Boccaccio fueron rápidamente asimiladas por estos autores de tradición medieval dedicados al debate literario sobre la mujer. No es de extrañar, entonces, que a parte del *De mulieribus* y del *De casibus*—obras en latín que dan ejemplos célebres de virtudes y vicios femeninos—el *Corbaccio* y la *Fiammetta* se convirtieron en las *opere minori* en vulgar más imitadas y divulgadas, tanto en italiano como en traducciones.¹⁴ Como se verá en el primer y último capítulo

¹³ La traducciones de las obras de Boccaccio en vulgar también fueron determinantes para su difusión. La *Celestina* es un buen ejemplo de ello, ya que su autor imitó pasajes de la *Fiammetta* sacados de la traducción castellana en vez del texto italiano (Arce, “Seis cuestiones” 482; “Boccaccio nella letteratura” 84).

¹⁴ Se tiene noticia de cuatro códices del *Corbaccio* en italiano y de dos, con traducciones al catalán. Para la *Fiammetta*, se conocen tres códices en italiano, tres en traducción castellana y tres en

de esta tesis, ni el *Corbaccio* es un simple tratado misógino ni la *Fiammetta* es un mero elogio a las mujeres. Boccaccio va más allá de la reproducción de los discursos en pro y en contra de las mujeres ya que plantea la cuestión de forma compleja, mostrando una gama amplia de matices. En el *Corbaccio*, por ejemplo, el protagonista masculino asume, por momentos, que él es el culpable de su desgracia y no la mujer de la que está enamorado; y la misma Fiameta se dirige a sus lectoras unas veces con muestras de complicidad femenina y otras condenando su comportamiento. Esta riqueza de matices de la obra de Boccaccio se deja notar tanto en sus imitadores más inmediatos como en la generación subsiguiente.

0.3 Boccaccio en la Corona de Aragón

La literatura catalana medieval se produjo, principalmente, en los territorios de la Corona de Aragón. La historiografía moderna utiliza esta denominación de origen medieval para referirse a la confederación de reinados del noreste de la Península Ibérica que se inició en 1150 con el matrimonio de Ramon Berenguer IV, conde Barcelona, y la reina Petronila de Aragón. La unión del linaje de los condes de Barcelona y de los reyes de Aragón significó la creación de la corona que no dejó de expandirse hasta mediados del siglo XV. Durante el reinado de Jaime I el Conquistador (1213-76), se anexionaron los territorios de Valencia y Mallorca que habían permanecido bajo el dominio del califato árabe desde su entrada a la península a principios del siglo VIII. Pedro el Grande, descendiente de Jaime I y de la reina Violante de Hungría, heredó la corona y continuó la expansión por el Mediterráneo siendo el responsable de la conquista de Sicilia. La esposa de Pedro, Constanza de Sicilia, reclamó el trono siciliano después de que la casa real francesa de los Anjou, con el apoyo del Papa

traducción catalana, esto sin contar otras tres ediciones impresas de la traducción al castellano—la primera de 1497 y la última de 1541 (Annicchiarico, *La “Fiammetta”*; “Per il testo”; Lucía Mejías 444-57).

Clemente IV, invadiera la isla en 1266. El conflicto se resolvió a partir de las vísperas sicilianas, el alzamiento popular en contra de Carlos de Anjou que estalló en 1282. Pedro de Aragón aprovechó la oportunidad para iniciar la conquista y ampliar, así, su influencia en el Mediterráneo.

La proyección de la Corona de Aragón en el Mediterráneo continuó durante el reinado de Alfonso el Magnánimo (1416-58). En 1442, Alfonso conquistó el reino de Nápoles, donde estableció su corte de manera permanente. Gracias a su actividad de mecenazgo cultural y literario, Nápoles se convirtió en el principal foco de irradiación del humanismo y de la literatura italiana en la Corona de Aragón. La corte napolitana era frecuentada por personalidades tan importantes como el humanista Lorenzo Valla. Otra de las cimas culturales del Magnánimo fue el mecenazgo de un círculo de poetas de cancionero, castellanos y catalanoaragoneses, la obra de los cuales fue recogida en el *Cancionero de Stúñiga*. Alfonso mostró interés por la cultura y la literatura a lo largo toda de su vida. Ya antes de la conquista de Nápoles, su corte había reunido a los poetas más importantes del momento. Por ejemplo, Ausiàs March fue uno de sus halconeros y, junto a otros caballeros-poetas contemporáneos, participó en diversas expediciones militares por el Mediterráneo al lado del rey.

El sucesor de Alfonso fue su hermano, Juan II de Aragón, que reinó entre el 1458 y el 1479. El hijo de Juan, Fernando II, se casó con la reina Isabel de Castilla y, así, la Corona de Aragón y la Corona de Castilla se unieron en la primera Monarquía Hispánica. La actividad cultural de los territorios de la antigua Corona de Aragón se mantuvo con fuerza; sin embargo, las relaciones culturales con las tradiciones literarias del Mediterráneo fue debilitándose con el paso del tiempo. El descubrimiento de América, con el consecuente enriquecimiento de la nobleza castellana, convirtió la cultura castellana—propagada por la aparición del Barroco—en la nueva potencia, que vería sus mejores años en los siglos XVI y XVII. Los territorios de lengua catalana perdieron peso en la política local e internacional y pasaron a ser una región periférica

de la nueva Monarquía. Es significativo que a partir del siglo XV la corte real nunca se estableció en los territorios catalano-aragoneses. Además, en cortes como la valenciana el catalán fue rápidamente substituido por el castellano como lengua de cultura. Es por esto que la literatura catalana de los siglos XVI, XVII y XVIII, sin perder ni una pizca de su vivacidad, está fuertemente influenciada por la cultura producida en Castilla.¹⁵

No hay ninguna duda de que Boccaccio fue un autor conocido y respetado desde finales del siglo XIV. Su entrada en la tradición catalana está estrechamente relacionada con la actividad de la cancellería real, organizada durante el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-87), y que reunía a un conjunto de funcionarios capaces de redactar documentos en catalán, en aragonés y en latín. La mayoría de estos funcionarios se profesionalizaron en las letras en el mismo ambiente de la cancellería y en múltiples viajes por territorios italianos como Nápoles y Sicilia, estrechamente relacionados con la corona. Es durante el reinado de Juan I de Aragón (1387-96) que se tienen las primeras noticias de la recepción de Boccaccio. Alrededor de 1386, Pere de Pont, un escribano de los reyes de Aragón que estaba en Nápoles, escribió una carta a su maestro Lluís Carbonell explicándole la popularidad de Petrarca en tierras italianas, especialmente de las *Rerum seniles*. Está claro que esta obra, una recopilación de cartas en latín, era especialmente atractiva para los funcionarios de la cancellería, no solo por su valor literario sino porque les ofrecía un modelo epistolar en lengua sabia para ejercer su profesión (Riquer, “Boccaccio” 454). En 1388, Bernat Metge, otro escribano de la cancellería, tradujo al catalán la tercera epístola del libro XVII de la *Seniles*. Se trata de una carta dirigida a Boccaccio, en la que Petrarca comenta y traduce al latín la historia de Gualtieri y Griselda, el último cuento del *Decameron*.

¹⁵ Para una perspectiva más amplia sobre la recepción de la cultura italiana en la Corona de Aragón, véase Cabré y col. *The Classical*; Badia y Soler; Badia y col. *Els manuscrits; Literatura i cultura*. Para una perspectiva de la literatura catalana de los siglos XVI, XVII y XVIII, véase Rossich y Valsalobre.

Es cierto que la llegada de Boccaccio a la Corona de Aragón está ligada al caso particular de Bernat Metge, quien no solo accedió a su obra a través de los contactos de la corona con las tierras italianas, sino también por su estancia a la corte pontificia de Aviñón en 1395 en misión diplomática. Para un profesional de las letras como Metge, estar al día de las novedades literarias era una obligación. Por esto no es de extrañar que en su visita a la ciudad papal se interesara por los textos de Petrarca y Boccaccio y que, probablemente, los trajera de vuelta en un manuscrito misceláneo (Torró Torrent, “Metge i Avinyó” 107). De todos modos, los testimonios de la presencia de Boccaccio en la Corona de Aragón son numerosos y reflejan, también, la diversidad de la obra del certaldés. Paralelamente al descubrimiento de Boccaccio en el ambiente de la cancellería, un mercader barcelonés realizó una traducción del *Corbaccio* al catalán a finales del siglo XIV (Borja Moll, *El “Corbatxo”*; Riquer, “Boccaccio” 458-59).¹⁶ Al igual que en el ámbito castellano, Boccaccio tuvo gran influjo en la literatura misógina en catalán, sobre todo a partir del *Corbaccio*. Son ejemplos de ello, *Lo conhort* de Francesc Ferrer y la diatriba misógina, elaborada a partir de la traducción de fragmentos del *Corbaccio* en el tercer libro de *Lo somni* de Bernat Metge. Este influjo tiene continuidad en el *Espill*, del autor valenciano Jaume Roig (c. 1460), una novela satírica en versos pentasílabos apareados en la que el protagonista narra su experiencia vital para ejemplificar la vileza de las mujeres. Por otro lado, los defensores de la mujer también bebieron de la obra de Boccaccio. A mediados del siglo XV, un poeta de certamen como Antoni Vallmanya hace elogios a las monjas de Barcelona citando el *De mulieribus*. Hay que decir también que la presencia de la *Fiammetta* en la literatura de la Corona de Aragón no es menos importante. Como se ha señalado, circularon tres manuscritos con la traducción catalana de esta obra de Boccaccio

¹⁶ Esta traducción se ha conservado en el manuscrito 17.675 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Además, en un inventario de 1530 de la biblioteca del mallorquín Gaspart Sánchez Muñoz, se menciona otra versión catalana del *Corbaccio* perdida en la actualidad (Lucía Mejías 455)

(Annicchiarico, *La “Fiammetta”*; “Per il testo”) y ha quedado demostrado que se trata de uno de los modelos esenciales de la prosa en lengua vulgar para los escritores de finales del siglo XV, desde Joan Roís de Corella, hasta Joanot Martorell y el autor del *Curial e Güelfa*.

Durante el reinado de Alfonso el Magnánimo se intensificaron las relaciones entre la corona e Italia. El 1429 representa una fecha significativa en relación a la conexión catalano-italiana. En este año, Andreu Febrer, poeta y alguacil del rey, tradujo la *Divina Commedia* al catalán en la corte barcelonesa y, además, se terminó de copiar la traducción catalana del *Decameron* en San Cugat del Vallés, una población cercana a Barcelona. Aunque no haya pruebas de ello, es difícil imaginar que los dos traductores trabajaran en estos textos, durante el mismo período y en lugares tan cercanos, sin tener conocimiento de la actividad del otro. Riquer sugiere que la elegante traducción del *Decameron* fue realizada en honor a la llegada del rey Alfonso a la ciudad de Barcelona el 5 de abril de 1429 (Riquer, “Boccaccio” 462). No es aquí el lugar de comentar las virtudes y defectos de la traducción catalana del *Decameron*,¹⁷ pero una de sus particularidades es que el traductor copió, con muy pocas variaciones, la versión del *Valter e Griselda* de Bernat Metge en vez de realizar una nueva adaptación.

Durante el reinado de Juan II, la consolidación de los modelos italianos se puede percibir en un autor tan singular como Bernat Hug de Rocabertí (1458-79). Rocabertí fue un caballero de la orden de San Juan del Hospital que jugó un rol determinante durante la guerra civil de 1451 entre los partidarios de Juan II y los de su hijo, el príncipe Carlos de Viana. El poema más importante que se ha conservado de Rocabertí, la *Glòria d’amor*, es un ejemplo precioso de la influencia italiana en una obra poética. Este autor combinó su admiración por Dante, Petrarca y Boccaccio,

¹⁷ Véase Bourland; Massó Torrents, *Catàleg*; Casella, “La versione”; Riba; Borja Moll, “Entre Ramon Llull”; Riquer, “Boccaccio”; Badia, “Sobre la traducció”.

con los modelos franceses¹⁸ y la tradición poética autóctona, a través de la sombra de un gigante como Ausiàs March.

A todo esto hay que añadir que en la Corona de Aragón, Boccaccio también fue utilizado como “enciclopedia del saber, para aclarar y glosar datos de la antigüedad” (Riquer, “Boccaccio” 453). Es el caso, por ejemplo, de Francesc Alegre, traductor de las *Metamorfosis* de Ovidio al catalán, que utilizó fragmentos de la *Genealogia* como glosas para su traducción (Farinelli, *Italia* 1: 196; Riquer, “Boccaccio” 453; Badia, “Per la presència”; Pellissa-Prades, “The Italian sources” 445); o también del anónimo traductor de las tragedias de Séneca que contrasta las referencias mitológicas con información de la obra de Boccaccio (Martínez Romero, *Un clàssic*; Casella, *Saggi* 20-22; citado en Riquer, “Boccaccio” 453). La popularidad que alcanzó Boccaccio en la Corona de Aragón también quedó plasmada en las dos grandes novelas caballerescas de finales del siglo XV, el *Tirant lo Blanch* y el *Curial e Güelfa*. En una escena de la obra de Martorell se discuten las *seis questioni d’amore* del *Filocolo* (Pujol, “Boccaccio al *Tirant*”) y, en el *Curial*, los personajes comparan sus peripecias amorosas con las de Guismonda y Guiscardo, protagonistas del primer relato de la cuarta jornada del *Decameron* (Piera).¹⁹

0.4 Estado de la cuestión, justificación y resumen de los capítulos

Los estudios pioneros de la recepción de Boccaccio en la literatura catalana medieval fueron realizados durante los primeros decenios del siglo XX. Los libros de Sanvisenti,

¹⁸ La tradición francesa reunía los modelos predominantes para la poesía, sobre todo desde la llegada a la corona del *Roman de la Rose* alrededor de 1380, una de las lecturas predilectas de la reina Violante de Bar, segunda esposa de Juan I de Aragón (Cabré, *Llibre* 20-21).

¹⁹ Una narración que, según Farinelli, pudo circular de forma independiente en la Corona de Aragón (Farinelli, *Dante in Spagna* 1: 361; citado en Riquer, “Boccaccio” 452).

I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola, y de Farinelli, *Italia e Spagna*, sitúan a Boccaccio en el tercer capítulo de la influencia de la literatura italiana en la Península Ibérica—los dos primeros, centrados en Dante y Petrarca. Sus contribuciones fueron esenciales para configurar un primer corpus de autores y obras que, de alguna manera u otra, vieron en Boccaccio un modelo a imitar. Sanvisenti, por ejemplo, pone el *Espill* de Jaume Roig como ejemplo de la literatura misógina de afiliación boccacesca y también cita a Pedro Torrellas como uno de los autores más representativos de esta corriente. Farinelli señala la huella de algunas de las obras de Boccaccio en vulgar—el *Decameron*, el *Filocolo*, la *Fiammetta* y el *Corbaccio* entre otras—y es el primer crítico moderno en detallar la adaptación de la diatriba misógina del *Corbaccio* en *Lo somni* de Bernat Metge. A estos dos estudiosos hay que añadir a Caroline Bourland y Mario Casella, con sus trabajos respectivos sobre la recepción del *Decameron* en la Península Ibérica, y a Lluís Nicolau d’Olwer, que escribió un artículo señalando rastros de la influencia italiana en obras catalanas en prosa en el que el nombre de Boccaccio tiene una presencia muy destacada (Nicolau d’Olwer, “Apunts”).

Finalmente, Martí de Riquer es el último en estudiar el tema de la recepción de Boccaccio en la literatura catalana desde una perspectiva global. En su artículo “Boccaccio en la literatura catalana”, resume la información conservada acerca de la circulación, lectura e imitación de la obra del escritor certaldés en la Corona de Aragón. Además, analiza los casos particulares de Bernat Metge, tanto la traducción del *Valer e Griselda* como la utilización de la diatriba misógina del *Corbaccio*, y de la anónima traducción catalana del *Decameron*. A partir de Martí de Riquer, los estudiosos de la literatura catalana medieval—Lola Badia, Stefano M. Cingolani, Jaume Torró Torrent, Lluís Cabré, Josep Lluís Martos, para citar, solo, los fundamentales para esta tesis—hacen referencia constante a la obra de Boccaccio, siempre de forma

específica, citándolo como fuente de algún fragmento, idea o recurso estilístico que aparece en la obra de los autores catalanes en los que se centran.

La crítica existente, por lo tanto, ha recopilado suficientes datos para demostrar no solo que la obra de Boccaccio circuló fluidamente en la Corona de Aragón, sino también que este autor se convirtió rápidamente en una autoridad leída y respetada, tanto por sus obras en latín como en italiano. Con el estudio de la obra de los autores catalanes del siglo XV se ha establecido la idea de que Boccaccio fue un modelo para la prosa en vulgar, de tema sentimental y con referencias a la mitología antigua. La novedad de esta tesis consiste, en primer lugar, en centrar el análisis en las *opere minori* de Boccaccio. Estas obras, que a menudo han sido desdeñadas por ser “menores” que el *Decameron*, fueron para los autores medievales una fuente asequible de las novedades procedentes de la literatura italiana. En realidad, en ellas Boccaccio recreó muchas de las invenciones de Dante y Petrarca, pero las puso en un formato más próximo, menos intimidatorio que, por ejemplo, la *Divina Commedia* o el mismo *Decameron*. Tanto es así que un autor como Metge imita largos fragmentos del *Corbaccio* y ni siquiera cita el nombre de su autor. En segundo lugar, el análisis de la obra de tres autores distintos, Metge, Rocabertí y Corella, permite distinguir entre los elementos de la obra de Boccaccio que tuvieron una difusión más amplia de los que se imitaron de manera circunstancial. De la misma manera, se cubre un período suficientemente largo, desde finales del siglo XIV hasta las últimas décadas del siglo XV, para valorar en términos históricos los cambios producidos en la literatura catalana con la llegada de la obra de Boccaccio.

El análisis que se ofrece en estas páginas sugiere que el impacto del Boccaccio *minore* en vulgar fue completamente transformador. Desde Metge a Corella, la sofisticación de los discursos literarios no deja de crecer. Se empieza a popularizar un nuevo modelo de prosa, la prosa de arte, que, siguiendo el modelo boccacesco, incorpora las estructuras de la sintaxis latina a las formas más libres de la lengua vulgar.

Los autores catalanes, al igual que Boccaccio, aprovechan las estrategias de la ficción autobiográfica con la doble finalidad de mostrar su erudición literaria y de presentar el comportamiento humano con todas sus contradicciones. El amor carnal, entonces, se convierte en la excusa perfecta para la discusión de temas filosóficos y morales. En relación a los modelos clásicos, no solo se reconocen y se reproducen, sino que se citan al lado de autoridades modernas. La mitología ya no solo seduce por la intensidad de sus ejemplos, sino porque permite transportarse a un mundo donde la moral cristiana aún no existía y, por lo tanto, donde se puede hablar de cualquier tema en total libertad. La incorporación de estas novedades implica que los autores catalanes hicieron algo más que acudir a las obras de Boccaccio para la imitación de fragmentos, tramas argumentales o dispositivos retóricos. Su lectura de los textos boccaccescos fue profunda y meditada, identificando elementos innovadores que luego incorporarían en la base estructural de las obras que iban a escribir.

En el primer capítulo de esta tesis se analiza la influencia del *Corbaccio* en *Lo somni* de Bernat Metge. Se trata de un caso particularmente interesante porque se sitúa en los inicios de la influencia de Boccaccio en la Península Ibérica y porque ejemplifica esta forma de entender la imitación literaria que trasciende la copia o adaptación de fragmentos concretos. En *Lo somni*, Bernat Metge traduce fragmentos del *Corbaccio*, sobre todo para elaborar la diatriba misógina que pone en boca de Tiresias. Sin embargo, hace lo mismo con Cicerón, Petrarca, Ovidio, Virgilio, etc. La influencia de Boccaccio se vuelve verdaderamente relevante cuando se observa el paralelismo en el comportamiento de los narradores-protagonistas, *alter ego* de los autores, que se sitúan siempre en posiciones ambiguas. Boccaccio proporciona a Bernat Metge un modelo de prosa en vulgar que le permite proyectarse en la ficción como un agente cultural complejo que comenta la realidad política y el pensamiento de su tiempo a la vez que hace alarde de su conocimiento de las fuentes literarias en latín.

El segundo capítulo se centra en la *Glòria d'amor*, una alegoría amorosa de Fra Bernat Hug de Rocabertí. Este poema es una imitación del infierno dantesco bajo los parámetros de la *Amorosa visione* de Boccaccio. Se hace difícil establecer una conexión textual entre la *Glòria d'amor* y la *Amorosa visione*, ya que la imitación de fragmentos concretos es difícil de demostrar. Sin embargo, es una evidencia que Rocabertí conocía e imitó a Boccaccio ya que, en el prólogo de la *Glòria d'amor*, hay una cita literal de otra alegoría de Boccaccio, el *Ameto*. Este capítulo, entonces, se centra en el análisis de las coincidencias entre el poema de Rocabertí y la *Amorosa visione*, en especial sobre la manera en la que ambos autores imitan el poema de Dante. En la *Amorosa visione* se observa una traslación, y reducción, sentimental del *Inferno*; del mismo modo, los lujuriosos son los únicos pecadores que tienen sitio en el jardín de la *Glòria d'amor*, que se recrean en la narración patética de sus vidas. Otra de las características del poema de Boccaccio es que representa una imitación invertida de la alegoría dantesca. Si en el poema de Dante presenciamos la ascensión espiritual del protagonista que pasa por una serie de obstáculos hasta que se le otorga la gracia de contemplar la divinidad; el protagonista de la *Amorosa visione* tiene la voluntad de iniciar la misma ascensión, pero es incapaz de renunciar a los placeres mundanos. Es, una vez más, un protagonista ambiguo. Esta ambigüedad se refleja en la dualidad textual de la *Amorosa visione*, que está compuesta por unos poemas acrósticos a modo de introducción y de los cincuenta cantos de la alegoría. Rocabertí, en una operación similar, introduce un prólogo a su alegoría que también potencia las ambigüedades del protagonista.

Finalmente, el tercer capítulo de esta tesis aborda la influencia de la *Fiammetta* en las prosas mitológicas de Joan Roís de Corella. En este caso, será importante el análisis del estilo ya que Corella escribe en una prosa de arte tan o más latinizante que la de Boccaccio. En este conjunto de prosas que recrean ejemplos de la mitología y de la literatura antigua, Corella imita distintos dispositivos retóricos de la *Fiammetta*.

Además del tono retorizado de su prosa, también explora las posibilidades de la voz narrativa femenina que constantemente apela a una comunidad de lectoras. Otro de los elementos claves de la imitación es la utilización de la mitología. Antes de concluir su libro, Fiameta compara su historia con un listado de casos ilustres de amantes desdichadas sacados de la literatura antigua. De esta forma, alivia el peso de la culpa y se siente acompañada en su miseria. Corella también entiende que los ejemplos mitológicos presentan una oportunidad para contemplar las vicisitudes de la vida desde la distancia de la ficción. Esta visión de la literatura queda plasmada en el *Parlament a casa de Berenguer Mercader*, que contiene las historias que comparten cinco amigos para pasar una noche de entretenimiento edificante.

CAPÍTULO 1

MUJERES, FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA Y LITERATURA: EL *CORBACCIO* EN *LO SOMNI* DE BERNAT METGE

Ma certissimo può essere a tutti che ogni speranza di vendetta, od altra letizia di cosa che qua rimanga, fugge, nel morire, a ciascuno

Corbaccio § 20

Suplich-vos, senyor, que·m parlets clar; viyares m'és que no vullats que us entena.

Lo somni 172

1.1 Introducción

1.1.1 Vida y obra de Bernat Metge

Lo somni de Bernat Metge (c. 1348-1413) es una obra en prosa escrita entre finales de 1398 y el mes de abril de 1399. Es preciso situar la producción literaria de este autor dentro del entorno cultural de la cancillería de la Corona de Aragón. En 1375, Metge ingresó como escribano al servicio del infante Juan, quién, en 1387, sucedió a su padre, Pedro IV de Aragón, y reinó hasta su inesperada muerte en mayo de 1396. Metge, entonces, trabajó para Juan en dos etapas—cuando era infante (1375-87) y durante su reinado (1387-96)—, y, posteriormente, para el rey Martín (1398-1413), que relevó a su hermano en la corona. Bernat Metge formó parte del grupo de profesionales de la retórica al servicio de los reyes de Aragón. Este grupo estaba compuesto por especialistas del *ars dictaminis* que se encargaban de redactar documentos mayoritariamente en latín para la corona. Sus actividades principales eran la ornamentación de cartas

y discursos con citas de autores clásicos—a menudo sacadas de florilegios—y la traducción de obras latinas para satisfacer la curiosidad cultural de sus señores (Cabré, “Bernat Metge” 193).

A partir del ejercicio de esta profesión, Bernat Metge se forjó una carrera ascendente entorno a Juan I de Aragón, convirtiéndose en uno de los profesionales con más reputación de la cancillería. Una prueba de ello es que en 1395 viajó a Aviñón ejerciendo de embajador real para entrevistarse con el papa. Parte de la entrevista consistió en la negociación de la recaudación de impuestos destinados a sofocar la rebelión en Sicilia (Badia, *Lo somni* i). Metge residió tres meses en la ciudad francesa donde pudo acceder a las bibliotecas de los altos cargos eclesiásticos. Se ha sugerido que allí descubrió el *Secretum* y las *Familiares* de Petrarca y que se familiarizó con los diálogos de Cicerón (Cabré, “Bernat Metge” 199; Riquer, *Obras* *71-78; Torró Torrent, “Metge i Avinyó”).¹

Paralelamente al ejercicio de funcionario real, Metge desarrolló una carrera literaria en lengua vulgar. Además de *Lo somni*, que es la última y la más importante de sus obras, se han conservado seis textos más: el *Sermó*, la *Medecina*, el *Llibre de Fortuna i Prudència*, el *Ovidi enamorat*, el *Valter e Griselda* y la *Apologia*.² Badia denomina “juguetes” al *Sermó* y la *Medicina* por tratarse de piezas cortas en versos apareados de tono paródico y sin la presencia de fuentes cultas. La primera de ellas es una tergiversación del sermón escolástico, consistente en el enunciado de un tema que se debe demostrar a través de una serie de procedimientos retóricos y dialécticos (Badia, *De Bernat Metge* 66; Riquer, *Obras* *35-36). En los primeros versos se plasma la verdad

¹ Entre mayo y junio de de 1354, Boccaccio también había viajado a Aviñón para entrevistarse con el Papa (Branca, *The Man* 100-01; Crescini, *Contributo* 259; Hortis 13; Kirkham, *Fabulous Vernacular* 278).

² Un inventario de 1444 da noticia de una obra perdida, titulada el *Lucidario* (Riquer, *Obras* *39; Cingolani, *Lo somni* 16).

que se quiere demostrar:³ “Segueixqua·l temps qui viure vol / si no, poria’s trobar sol / e menys d’argent” (1-3). A continuación, hay una lista de consejos para prevenir que se cumpla la máxima inicial—no dar limosna (18-19), ser adulator (24-25), robar (30-31), etc.—hasta que, al final, se da la cuestión por cerrada—“E, donchs, provat es nostra tema” (198). La *Medicina* va dirigida a un personaje enfermo llamado Bernat. La voz poética se presenta como un amigo del enfermo. Aunque desea ir a visitarlo, no puede porque “lo poder m’an alguns tolt” (6).⁴ El cuerpo del poema está compuesto por una receta hilarante que parodia otro género literario muy popular en la época: el electuario, “cierto preparado farmacéutico, con el que los poetas proponían remedios para curar enfermedades amorosas” (Riquer, *Obras* *128).

El *Llibre de Fortuna i Prudència* (1381) es un poema alegórico-narrativo que reproduce la difundidísima discusión sobre la divina providencia. No solo el tema es típicamente medieval, sino que la lengua tiene rasgos provenzales—tradición aún muy presente en las cortes catalanoaragonesas durante el siglo XIV—y utiliza octavos apareados—la estrofa del *roman* primitivo popularizada con la segunda parte del *Roman de la rose* (Riquer, *Obras* *27-28). El marco narrativo del poema consiste en la presentación del protagonista que, después de levantarse con una sensación extraña, se va a dar un paseo por la playa.⁵ Allí encuentra un viejo con aspecto de mendigo que lo engaña para que se suba a una barca y lo lanza, solo, a alta mar. Al igual que

³ Para las citas de la obra de Bernat Metge, se ha utilizado la edición crítica de Martí de Riquer (*Obras*). *Lo somni* consiste la única excepción, ya que se reproduce el texto más reciente editado por Cingolani (*Lo somni*). Las cifras que acompañan las citas indican los versos para las obras versificadas y el número de página para las obras en prosa.

⁴ Riquer señala que el personaje enfermo es Bernat Margarit y que la voz poética encarna la persona de Bernat Metge (Riquer, *Obras* *127-28). El mismo crítico ha utilizado este verso para sugerir que Bernat Metge escribió la *Medicina* desde la cárcel, durante el proceso judicial abierto después de la muerte del rey en 1396 (ver páginas 10-11).

⁵ La acción, como se indica al final del poema, se sitúa en la ciudad de Barcelona.

en una narración fantástica,⁶ el protagonista es transportado a una isla donde dialoga primero con Fortuna y a continuación con Prudencia. Los temas y los argumentos que se exponen en este fragmento revelan dos fuentes literarias fundamentales: el *Anticlaudianus* de Alain de Lille y la *Consolación de la Filosofía* de Boecio (Riquer, *Obras* *27). Aunque se ha tendido a considerar que el *Llibre de Fortuna i Prudència* fue un experimento de Metge como versificador en provenzal (Riquer, *Obras*), recientemente se ha puesto en valor la reescritura de fuentes literarias cultas (Badia, “*Lo somni* e coloro”) y la posibilidad de una lectura en clave humorística (Cabré, *Llibre*). En realidad, con el *Llibre de Fortuna i Prudència* ya se observan algunas de las complejidades de *Lo somni*. Metge construye un texto que puede ser leído como un producto cortesano—literatura de entretenimiento con elementos fantásticos y la recreación de fuentes cultas—, pero también como una sátira de la crisis económica en la que estaba inmersa la Corona de Aragón. La lección final de Prudencia al protagonista es que, en vez de preocuparse por los designios de Fortuna, debería aprender a vivir en la pobreza para encontrar la felicidad—una lección que lo deja más perplejo que convencido. La dimensión humorística del *Llibre de Fortuna i Prudència* se apoya en la existencia de un manuscrito misceláneo que recoge fragmentos satíricos de diversas obras de Bernat Metge:⁷ el *Sermó*, la *Medecina*, el *Ovidio enamorat*, el *Llibre de Fortuna i Prudència* (a partir del verso 120) y la diatriba misógina de Tiresias de la tercera parte de *Lo somni* (Cabré, *Llibre* 42-43). Se trata de una lectura que, por supuesto, también afecta a *Lo somni* y que permite conectarlo con la dimensión satírica del *Corbaccio*.

Por su parte, el *Ovidi enamorat* y el *Valter e Griselda* constituyen las dos traducciones del repertorio de Bernat Metge. La primera es una traducción del libro

⁶ En el ámbito catalán circulaba *La faula* (c. 1374) de Guillem de Torroella, una narración fantástica que presenta muchos parecidos con el episodio relatado en el *Llibre de Fortuna i Prudència* (Badia, *De Bernat Metge* 83; Cabré, *Llibre* 15, 33).

⁷ Se trata del manuscrito 831 de la Biblioteca de Catalunya.

segundo del *De vetula*, poema latino en versos hexámetros atribuido a Ovidio. Ya en el siglo XV, este poema se excluyó definitivamente del conjunto de obras del poeta latino. Sin embargo, para Metge y su entorno, se trataba de una obra de Ovidio que a menudo circulaba junto a otras obras pseudo-ovidianas o auténticas, algunas veces junto al *Pamphilus De amore* o otras comedias latinas medievales (Cabré, “Bernat Metge” 196; Riquer, *Obras* *32-35).⁸ Aunque la traducción no reproduzca el texto completo del *De vetula*, la historia que presenta es completamente unitaria, con un principio y un final bien definidos. Metge escogió un pasaje divertido de la obra latina en el cual el protagonista es burlado por una vieja que, *a priori*, debía facilitarle la conquista de una mujer. El intento es fallido y el Ovidio de Metge tiene que esperar toda una vida—hasta que la mujer enviuda—para satisfacer su apetito sexual. La narración termina con una amonestación a las mujeres jóvenes quienes, dice el narrador, lo aburren por viejo, mientras que su dama aún lo puede apreciar.

Si el prestigio del *Ovidi enamorad* no ha pasado del mero ejercicio de traducción juvenil (Riquer, *Obras* *35), el *Valter e Griselda* se ha considerado el punto de partida de la prosa metgiana que eclosiona en *Lo somni* (Badia, “Bernat Metge. *Lo somni*” 217). Hay diversos aspectos destacables de esta traducción. En primer lugar, Metge no traduce el texto italiano de Boccaccio, sino la versión latina que hizo Petrarca—concretamente la segunda redacción de esta historia que se encuentra en la cuarta epístola del libro 17 de las *Rerum senilium* (Cabré, “Bernat Metge” 2: 214; Riquer, *Obras* *45). Es significativo que en ningún lugar de la obra de Metge, ni tampoco en los otros documentos conservados, se mencione el nombre de Boccaccio. Aun así, es seguro que el escritor barcelonés sabía perfectamente que estaba traduciendo una traducción, ya que en su correspondencia cita fragmentos de las cartas que Petrarca

⁸ El personaje de la vieja se dirige al protagonista por su nombre: “O benaventurat Ovidi!” En el texto latino, en cambio, no se menciona ningún nombre (Riquer, *Obras* 111). Además, en el único manuscrito conservado de esta obra se lee la rúbrica: “Com se comportà Ovilli essent enamorad”.

mandó a Boccaccio, donde el primero explica las circunstancias de la pieza en latín que ofrece a su amigo (Cabré, “Bernat Metge” 214-16; Riquer, *Obras* *46). La versión de Metge va acompañada por una carta a Isabel de Guimerà, una dama importante de la corte barcelonesa, a la cual dedica la obra y pide que lo tenga presente en sus oraciones porque ha sido injustamente maltratado.⁹ Es posible que Metge utilizara la versión latina de Petrarca porque tenía más prestigio traducir del latín que de otra lengua vulgar (Cabré, “Bernat Metge” 215; Riquer, “Boccaccio” 455-56). De todos modos, es innegable que la relación con Boccaccio—el único de los modelos literarios que no aparece mencionado en sus obras¹⁰—es, por lo menos, especial. Martí de Riquer sugiere que el influjo de Boccaccio en Metge es mucho más profundo de lo que parece y que el escritor barcelonés tendió a ocultar las fuentes de las que absorbió más materiales (“Boccaccio”). Lo cierto es que la operación de Metge tuvo efecto en su entorno cultural y el anónimo traductor catalán del *Decameron* utilizó su versión del *Valter e Griselda* en vez de traducir el texto de Boccaccio.¹¹

Solo se ha conservado el fragmento inicial de la última de las obras menores de Metge, la *Apología*.¹² El pasaje disponible aporta una serie de informaciones importantes. La obra está constituida por el diálogo entre dos personajes: Ramon y Bernat. El primero decide abandonar la ciudad para escapar de la peste y pide al segundo que

⁹ Por la correspondencia del rey Juan I, se sabe que, alrededor de 1388, se acusaba a Metge de algún tipo de delito. La acusación no tuvo mayores consecuencia pero esta información ha servido para datar el *Valter e Griselda* (Cabré, “Bernat Metge” 2: 214).

¹⁰ Recientemente, se ha descubierto otra fuente para la traducción del *Valter e Griselda* que Metge también oculta. Se trata de la traducción francesa del *Griseldis* de Petrarca a manos de Phillippe de Mézières (Cabré, “Bernat Metge” 214; *Llibre* 19-20; “Petrarch’s *Griseldis*”).

¹¹ Esta traducción, conservada en el manuscrito 1716 de la Biblioteca de Catalunya, fue terminada de copiar en 1429. Para más información sobre esta traducción, véase la introducción de esta tesis y la bibliografía citada, sobre todo Massó Torrents, *Catàleg*; Casella, “La version”; Badia, “Sobre la traducció”.

¹² Se trata de los folios 76r y 76v del manuscrito esp. 55 de la Biblioteca Nacional de París (Bohigas, “*Apologia*”; Badia, “Bernat Metge. *Lo somni*” 218; Puig i Oliver; Riquer, “Influències” 243-44; Torró Torrent, “*Il Secretum*” 59, 63).

le cuide la casa en su ausencia. Al comienzo, una voz autorial, identificada con Bernat, advierte que para no cansar a los lectores va a utilizar el nombre de los personajes en vez de acotaciones. Ésta es la misma advertencia que hace Francesco en el *Secretum* para introducir su diálogo con San Agustín (Badia, “Bernat Metge. *Lo somni*” 218; Riquer, “Influències”; *Obras* 160). Se desconocen las razones por las que el escritor barcelonés no terminó la *Apologia* pero sí que se puede establecer un paralelo interesante con *Lo somni*. La última obra de Metge también se articula en forma de diálogo pero, al contrario que en la anterior, está repleta de acotaciones.¹³ A través de la *Apologia*, Riquer vio en el *Secretum* la fuente de la estructura de *Lo somni* y relegó el *Corbaccio* al modelo del fragmento misógino (“Influències”). Es también la misma tesis que sigue Torró Torrent en su estudio más reciente de la conexión Metge-Petrarca (“Il *Secretum*”). Más que discutir la importancia de la obra de Petrarca—que ya ha sido demostrada por Riquer y Torró Torrent—, en este capítulo se pone de relieve que el *Corbaccio* también tiene un papel fundamental en la estructura interna de *Lo somni*.

Lo somni, la obra más importante de Metge, consiste en el relato del agitado sueño que tiene el narrador-protagonista, Bernat, cuando está en la cárcel. Al comienzo del sueño, se le presentan tres personajes: el difunto rey Juan, Orfeo y Tiresias. El resto de la obra reproduce los diálogos que Bernat tiene con estos personajes hasta que se despierta. *Lo somni* está dividido en cuatro libros que articulan cuestiones bien distintas. En el primero, el alma del rey Juan intenta convencer a su antiguo súbdito de la inmortalidad del alma. Este tema, petrarquesco y platónico a la vez, es tratado a través de un entramado de fuentes literarias extraordinario en el que destacan las *Tusculanae disputationes* de Cicerón (Badia, “Bernat Metge. *Lo som-*

¹³ Unas acotaciones que, por precisas, llegan a extremos innecesarios. Podría ser que esta muletilla del estilo de Metge se originara en su profesión de notario real, que precisa de una prosa sin ambigüedades ni doble sentidos (Riquer, *Obras* *53).

ni” 217; Cingolani, *Lo somni* 26-37). El segundo libro, en cambio, se centra en las circunstancias políticas y personales de Juan y Bernat. Se explican las causas de la penitencia del rey difunto al purgatorio y se hace referencia al injusto encarcelamiento del narrador-protagonista. En los dos últimos libros de *Lo somni*, el diálogo se inicia con una discusión sobre la poesía como velo de la realidad y termina derivando en una batalla dialéctica sobre el género masculino y femenino. Orfeo abre el libro tercero con la narración de su mito—bajada al infierno, rescate y pérdida de Eurídice y muerte en manos de las mujeres—y Tiresias lo concluye con una diatriba misógina construida en base a fragmentos del *Corbaccio*. En el libro cuarto, Bernat escribe un elogio del género femenino recitando las hazañas de mujeres ilustres—los ejemplos bíblicos y mitológicos son acompañados por reinas catalanas del pasado reciente—y aplicando a los hombres todos los vicios con los que Tiresias había atacado a las mujeres. Bernat no consigue convencer a su adversario y finalmente se despierta triste y desconsolado.¹⁴

1.1.2 Aportaciones anteriores al estudio de la influencia del *Corbaccio* y las otras fuentes de *Lo somni*

Los préstamos del *Corbaccio* en el discurso de Tiresias fueron señalados por Arturo Farinelli en 1905 (“Nota sulla fortuna del *Corbaccio*”). En 1929, el crítico italiano compiló sus investigaciones sobre el influjo de la literatura italiana en la Península Ibérica en la obra *Italia e Spagna*. Allí, incluyó su descubrimiento¹⁵ y lanzó una diatriba, no solo contra Metge sino también contra todos los críticos contemporáneos que habían

¹⁴ Para más información sobre la obra y la vida de Bernat Metge, véase Riquer, *Obras* *11-253; Badia, *De Bernat Metge* 59-119; *Lo somni* 9-50; Broch y Badia 2: 192-238; Cingolani, *Lo somni* 13-122; Cabré y col., *Fourteenth-Century Classicism*.

¹⁵ *Italia e Spagna* incluye un anexo titulado “Il plagio nel Somni del Metge” (1: 331-52) en el que se acaran los fragmentos del discurso misógino de ambas obras.

pasado por alto lo que él considera un plagio (*Italia* 1: 272-79).¹⁶ En 1919, Mario Casella, otro crítico italiano, alimentó la idea de que Bernat Metge fue poco más que un imitador mediocre, añadiendo los *Diálogos* de San Gregorio, las *Tusculanae*, el *Laelius de amicitia* y el *Somnium Scipionis* de Cicerón a la lista de obras traducidas literalmente en *Lo somni*.¹⁷ Las conclusiones de estos críticos contrastan con el trabajo de los estudiosos peninsulares de finales del XIX y de la primera mitad del XX, que tomaron la obra de Metge para ejemplificar la grandeza histórica y cultural de Cataluña.¹⁸ Tanto es así que la fundación dedicada a difundir los clásicos de la literatura catalana y latina tomó el nombre de este escritor e inauguró su colección con una edición de *Lo somni* a cura de Josep Maria de Casacuberta.¹⁹ Esta edición es particularmente interesante para el presente estudio, ya que contiene una adenda reconsiderando la relación entre el *Corbaccio* y *Lo somni*. En una clara alusión al estudio de Farinelli, Casacuberta afirma que la presencia de la obra de Boccaccio va

¹⁶ Cabe decir que los lectores contemporáneos de Metge eran perfectamente conscientes de la utilización del *Corbaccio*. Así lo demuestran las notas de uno de los copistas de la obra de Metge que en el folio donde empieza la diatriba misógina, anota: “Johan Bochasi diu que amor és una passió dissecadore de la ànima [...]” (Cingolani, *Lo somni* 208). De la misma manera, en el prólogo a la traducción catalana medieval de las *Paradojas* de Cicerón, Ferran Valentí menciona a Bernat Metge por haber traducido a Cicerón y Boccaccio en *Lo somni* (Badia, “La legitimació” 174).

¹⁷ Hay que añadir a Sanvisenti y Bourland a la nómina de los estudiosos pioneros que trataron la influencia italiana en la literatura ibérica. Ambos señalan que Metge tradujo el *Valter e Griselda* del texto de Petrarca en lugar del de Boccaccio. En referencia a *Lo somni*, Bourland no menciona el tema misógino y Sanvisenti (354) considera que las coincidencias pueden tratarse de una simple casualidad, ya que los motivos antifeministas estaban totalmente difundidos en la Península Ibérica antes de la llegada del *Corbaccio*. Por otro lado, Sanvisenti (383) nota el flagrante préstamo del *Corbaccio* en las primeras líneas de *Lo somni* (ver páginas 22-23), hecho que se escapa a Farinelli, que solo se centra en el episodio misógino.

¹⁸ Esta tendencia crítica empezó en 1889, con el discurso de reivindicación de la literatura catalana medieval de Rubió y Lluch (*El renacimiento*) y la edición príncips de *Lo somni* a manos de Josep Miquel i Guàrdia. Los estudios catalanes sobre literatura medieval de este período responden a circunstancias históricas y políticas muy particulares. Para esta cuestión, véase Badia, *De Bernat Metge* 13-38.

¹⁹ Entre el discurso de Rubió y la edición de Casacuberta, aparecieron cuatro ediciones más de *Lo somni* (Badia, *De Bernat Metge* 22) y un artículo de Nicolau d’Olwer sobre la influencia italiana en la prosa catalana. Al igual que Sanvisenti y Bourland, Olwer no profundiza en el estudio de la presencia del *Corbaccio* en la obra de Metge pero sí que menciona las circunstancias de la traducción del *Valter e Griselda* (“Apunts” 314-17).

mucho más allá del ataque a las mujeres. Señala algunos préstamos del *Corbaccio* con los que Metge enlaza situaciones diferentes de su ficción y concluye que la acción de *Lo somni* fue sugerida principalmente por la obra de Boccaccio.

A finales de los años cincuenta, Marina Mitjà editó y publicó el proceso judicial abierto después de la muerte del rey Juan I, en el cual se acusa a Bernat Metge—y a otros funcionarios importantes—de conspirar en contra de la corona. El viernes 19 de mayo de 1396 el rey murió durante el curso de una caza y el 28 del mismo mes, María de Luna—la esposa de Martín, hermano de Juan I—se proclamó reina regente en ausencia de su marido que, en aquel momento, se encontraba en Sicilia sofocando una rebelión. No solo las circunstancias de la muerte del rey son sospechosas, sino que la documentación del proceso permite observar el clima de tensión social que existía entre los distintos estamentos de poder durante el reinado de Juan.²⁰ El primer acto de gobierno de María de Luna fue iniciar un proceso judicial en contra de los consejeros del rey, acusándolos de haber dejado la corona en una situación económica alarmante con sus prácticas corruptas. Finalmente, el 8 de diciembre de 1398, el nuevo rey Martín exculpó de todos los cargos a los procesados.

A raíz de estas informaciones, Riquer elaboró una nueva lectura de *Lo somni* según la cual Metge escribió esta obra para demostrar su inocencia en el proceso del 1398. Esta interpretación no solo da sentido a la selección de contenidos y fuentes de la obra, sino también a las circunstancias histórico-políticas aludidas, sobre todo, en el libro segundo. En relación a la utilización del *Corbaccio* en la diatriba misógina de Tiresias, la respuesta de Riquer es de carácter pragmático. Metge utiliza el ataque al género femenino a modo de contrapunto, para que la alabanza a las reinas catalanas en boca de su *alter ego* tenga más efecto—una alabanza que termina, por supuesto,

²⁰ La corte de Juan I vivió una situación de penuria económica heredada del reinado de Pedro el Ceremonioso. Pedro había intentado crear un estado fuerte y centralizado sobre las bases del pactismo y del parlamentarismo pero su proyecto fracasó por la oposición de los gobiernos de las ciudades y del estamento militar (Cingolani, *Lo somni* 38).

con María de Luna. El desenlace del proceso, con la proclamación de la inocencia de los acusados, es la prueba definitiva de que la maniobra de Metge sería un éxito rotundo. El trabajo de Riquer no se limita a corroborar las informaciones de la ficción con la biografía de Metge, sino que también ofrece un estudio riguroso de las fuentes de *Lo somni*. En este sentido, cabe destacar las notas de su edición crítica²¹ y el artículo de Vilanova (“La génesis”), que profundiza el estudio de fuentes de Riquer.²²

El siguiente paso importante en el estudio de la obra de Metge lo realizó Lola Badia con un artículo titulado “Siats de natura d’anguila.”²³ Sin desmarcarse de la interpretación biografista de Riquer, Badia ofrece un análisis de conjunto de la obra de Metge que explica mejor la poética imitativa exhibida en *Lo somni*.²⁴ Su estudio también permite diferenciar la escritura de Metge de las prácticas filológicas de los humanistas. Esta diferenciación fue necesaria porque Metge llevaba la etiqueta de humanista desde finales del siglo XIX (*De Bernat Metge* 14-56)—una etiqueta reforzada por el trabajo de Riquer (*Obras* *15). Badia utiliza su mayor conocimiento sobre la poética de Metge para estrechar el cerco entre la dimensión ficticia y la conjura histórica que coexisten en *Lo somni*. La literatura, entonces, es el arte de manejar con la máxima amplitud de conocimientos y la máxima eficacia estilística un conjunto de textos prestigiosos llegados por la tradición y que se pueden utilizar de

²¹ Las fuentes que señala Riquer son las siguientes: la Biblia, los *Diálogos* de San Gregorio, el *De anima* de Casiodoro, el *De anima rationale* de Ramon Llull, la *Summa contra gentiles* de San Tomás, las *Tusculanae*, el *Laelius* y el *De senectute* de Cicerón, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Eneida* de Virgilio, el *Factorum* de Valerio Máximo, el *Secretum*, el *De remediis* y las *Familiares* de Petrarca, la *Divina Commedia* de Dante y el *Corbaccio*, la *Genealogia* y el *De mulieribus* de Boccaccio.

²² Siguiendo la interpretación biográfica de su maestro, Vilanova analiza en profundidad las fuentes de *Lo somni* que identifica como esenciales: los *Commentarii* de Macrobio, el *Somnium Scipionis* y las *Tusculanae* de Cicerón, la *Consolación de la filosofía* de Boecio, el *Corbaccio*, el *De mulieribus* y las epístolas a Petrarca de Boccaccio y el *Secretum* de Petrarca.

²³ Incluido, con algunos añadidos, en el libro de conjunto *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, edición citada en este capítulo.

²⁴ Badia también añade las *Troades* y el *Hercules furens* de Séneca a la lista de fuentes clásicas que habían señalado sus predecesores (*De Bernat Metge*; “Bernat Metge i els auctores”).

manera inmediata para conquistar, consolidar o reivindicar el papel social del escritor (Badia, *De Bernat Metge* 86)—hasta para esquivar un proceso judicial.

Esta tendencia interpretativa ha tenido continuidad y ha fructificado con una serie de contribuciones significativas. Se han descubierto nuevas fuentes, se han aclarado pasajes oscuros y se ha perfilado el estudio de la poética de Bernat Metge.²⁵ Sin embargo, privar a Metge del estatus de humanista significa reducir el alcance de su obra a una dimensión local y de difícil caracterización, ajena a los movimientos culturales de alcance europeo (Cingolani, *Lo somni* 8). Sin volver a la discusión del Humanismo, que en el entrono de Metge era un fenómeno minoritario y exclusivamente en latín, Stefano Maria Cingolani se propone restituir la figura de este autor como intelectual de talla europea.²⁶ El crítico italiano insiste en la necesidad de separar el Bernat Metge real, autor de *Lo somni*, del Bernat Metge ficticio, narrador y protagonista de su obra (36-37). Por ejemplo, señala que algunas de las afirmaciones en las que Riquer basa su interpretación no son precisas o, en todo caso, indemostrables.²⁷ Cingolani reivindica el prestigio literario de Metge destacando, principalmente, dos fuentes latinas: Cicerón y Petrarca. En una línea muy parecida, se encuentra el libro dirigido por Cabré, Coroleau y Kraye (*Fourteenth-Century Classicism*) en el que se recopilan doce artículos presentados en una conferencia sobre Metge y Petrarca organizada por el Warburg Institute en 2010. Al igual que en Cingolani, se percibe la voluntad de

²⁵ Véanse los trabajos de Alemany; Archer, *La cuestión odiosa*; Badia, “Bernat Metge medievale”; *Lo somni*; Bastardas; Butinyà, “Bernat Metge”; Cabré, “De nou sobre Metge”; Cantavella, “El capellà”; “La crítica”; Friedlein, “Mitologia antiga”; Gómez, “L’ofici del poeta”; Mahiques; Renedo, “La fe en els pares”; “L’heretge epicuri”; Ruiz Simon; Torró Torrent, “Bernat Metge i Avinyó”.

²⁶ Por orden cronológico, los estudios de Cingolani sobre *Lo somni* son los siguientes: “Prolegòmens”; “Política”; “Bernat Metge i els poetes”; “La ironia”; “Traducció literària”; “Bernat Metge vindicat”; *El somni d’una cultura*; “Un geniale lettore”; *Lo somni*. En este capítulo, se cita principalmente la introducción y las notas de su edición crítica de *Lo somni* donde recupera y matiza todos los estudios anteriores

²⁷ Riquer supone que el encarcelamiento del protagonista al inicio de la ficción se corresponde a los hechos del proceso de 1396; sin embargo, no hay ningún documento que lo atestigüe (Cingolani, *Lo somni* 15).

restituir la figura de Metge a la posición de gran autor europeo asociándolo a una autoridad indiscutible como Petrarca.²⁸

Si se compara la historia crítica de la obra de Metge con la de Boccaccio, se pueden trazar algunos paralelos asombrosos. Un aspecto importante que se ha detectado en ambos autores es la ambigüedad moral de sus voces narrativas. Los *alter ego* de Metge y Boccaccio son ambiguos porque algunas de sus intervenciones admiten distintas interpretaciones—usualmente contradictorias entre ellas. En el *Corbaccio*, por ejemplo, el narrador acepta las premisas misóginas de Tiresias y, al mismo tiempo, se ríe de ellas. Es por esto que De Sanctis entendió que la obra del certaldés es una manifestación prematura de la herética moral de los hombres del segundo Renacimiento (De Sanctis, *De Boccaccio* 61; citado en Badia, *De Bernat Metge* 20).²⁹ Se trata de una opinión muy parecida de la que se tiene de Bernat Metge a partir de las interpretaciones de Riquer y Badia. Metge es visto como un intelectual que utiliza su conocimiento literario para ganarse el favor real y esquivar, así, las acusaciones de sus adversarios pero que nunca termina de comprometerse con las ideas que defiende durante sus batallas dialécticas.

Los parecidos son todavía más grandes si se compran las lecturas del *Corbaccio* con las de *Lo somni*. Hollander distingue tres etapas en la historia crítica de esta obra de Boccaccio: la primera consiste en una lectura del texto como un ataque al género femenino en boca de su autor;³⁰ en la segunda, se descarta el contenido biográfico

²⁸ Jaume Torró ya había realizado una operación parecida (“Metge i Avinyó”).

²⁹ En *Boccaccio medievale*, Vittore Branca distingue entre las actividades humanísticas de Boccaccio de su producción literaria en vulgar que considera, esencialmente, medieval.

³⁰ Esta etapa empieza con los estudios pioneros de D. M. Manni (75), Crescini, Dobelli (269) y Hauvette y llega hasta la década de los ochenta: Padoan, “Sulla datazione”; Cottino-Jones (490); Leone; Cartier (339-48); Hastings; Bergin (199-200).

pero se mantiene la seriedad del mensaje misógino;³¹ y, en la tercera, se propone leer el *Corbaccio* como una parodia de la misoginia medieval³² (*Boccaccio's Last Fiction* 42). Es cierto que las diversas interpretaciones coexisten,³³ pero el resumen de la bibliografía crítica de Hollander da cuenta de la complejidad interpretativa que ha generado esta pieza en prosa de Boccaccio. Como se ha visto, *Lo somni* también ha pasado por distintas etapas críticas en las cuales las consideraciones acerca de la biografía del autor han tenido un papel determinante. La interpretación de *Lo somni* de Cingolani abre una línea parecida a la tercera etapa que describe Hollander para el *Corbaccio*. Sin embargo, la crítica de Metge tiene que lidiar con problemas distintos de los estudios boccaccescos. Para el *Corbaccio*, se ha intentado reconciliar el contenido misógino con la pretendida liberalidad moral del *Decameron*—la obra que asegura una posición canónica a su autor.³⁴ *Lo somni*, en cambio, ha recibido menos atención internacional y es por esto que se sigue reivindicando desde el ámbito catalán a través del estudio de sus prestigiosas fuentes literarias.

El análisis de la influencia del *Corbaccio* en *Lo somni* que se plantea en estas páginas quiere dialogar con las tradiciones críticas que se han encargado de interpretar estas dos obras. Por un lado, los modos mediante los cuales Metge utilizó algunos elementos del *Corbaccio* van a explicar mejor las peculiaridades de *Lo somni*. No solo el contenido misógino del discurso de Tiresias hace eco del *Corbaccio*, sino también

³¹ Esta etapa se inicia con Billanovich y continúa con los estudios de Lopriore, Whitefield (31), Bruni (“Dal *De vetula*” y “*Historia Calamitatum*”), Almansi (93 y 154), Marti (71-83), Nurmela, Nepaulsingh, Bragantini (109), Marcus y Mazzotta (74).

³² Aunque Cassell lo sugiere en “An Abandoned Canvas” (70), no es hasta el artículo de Barricelli que la idea del *Corbaccio* como parodia satírica cuenta con una interpretación completa. A estos estudios hay que añadir a Nykrog y a Hollander (*Boccaccio's Last Fiction*).

³³ De hecho, se trata de una cuestión que aún no se ha terminado de resolver. En un artículo reciente, Panizza se muestra en desacuerdo con Hollander y defiende la interpretación representada por la segunda etapa.

³⁴ Nykrog, por ejemplo, critica que los estudiosos anteriores se hayan dedicado a excusar el autor del *Decameron* por haber escrito una obra tan grosera como el *Corbaccio* en su vejez (438).

la ambigüedad en la actitud de la voz narrativa y la forma de entender la literatura a través de la imitación—y la parodia—de las diversas fuentes literarias. Por otro lado, la lectura del *Corbaccio* que se desprende de la obra de Metge se adelanta a la confusión interpretativa que esta obra de Boccaccio ha causado en la crítica moderna. Lejos de reforzar el tono paródico o serio del discurso misógino, *Lo somni* se sitúa en la misma tesitura ambivalente que el *Corbaccio*. Como se verá, la única solución posible cae en manos del lector.

1.2 La lectura biográfica y el estudio de las fuentes

Tanto la lectura biográfica como el estudio de fuentes han contribuido a entender mejor *Lo somni* de Bernat Metge. En este apartado, se van a discutir algunas de estas aportaciones a partir de la discusión de ejemplos concretos. No solo se va a tratar de situar el lector dentro de la tradición crítica existente, sino también de poner de manifiesto la necesidad de abordar los mismos problemas desde un nuevo punto de vista.

El texto de *Lo somni* editado por Riquer va acompañado por una gran cantidad de notas que explican las referencias históricas que van apareciendo a lo largo de la ficción. Estas notas son particularmente útiles cuando se llega al libro segundo. Un ejemplo de ello es el episodio en el que Bernat pregunta al rey Juan cuáles son las causas de su condena en el purgatorio. El rey dice que, inmediatamente después de su muerte, empezó el juicio de su alma ante Dios y que el mismo demonio ejerció de fiscal: “E lo príncep dels mals sperits, acompanyat de terribla companya, comparech aquí al·legant que jo pertanyia de dret a ell per tal com era stat un dels principals nodridors del scisme que és en la Esgleya de Déu” (173). La nota de Riquer a este fragmento resume los acontecimientos fundamentales del Cisma de Occidente después de la muerte del papa Gregorio XI que enfrentó a los partidarios de Urbano VI, establecido en Roma, y de Clemente VII, trasladado a Aviñón. Juan I estaba directamente

implicado en esta pugna ya que, durante su reinado, el papa en Aviñón fue Benedicto XIII, pariente de su cuñada María de Luna (*Obras* 240).³⁵ Esta información, verificable con multitud de documentación, ofrece el marco histórico al que aluden las referencias al cisma de *Lo somni* que afectan tanto a la condena de Juan, como a la de su padre Pedro el Ceremonioso, que también aparece mencionado en esta obra de Metge.

Más adelante, en el mismo episodio de *Lo somni*, el rey explica que la Virgen intercedió en su favor y lo justifica porque “totstemps la havia haüde en molt gran devoció” (175). Esta afirmación no es nada sorprendente desde un punto de vista literario ya que se pueden encontrar muchos ejemplos parecidos en obras anteriores.³⁶ Sin embargo, el rey Juan añade:

E, per reverència sua, creent fermament que la sua concepció ere stade immaculada e neta de tota tacca de peccat original, havia ordonat e manat que de aquella fos feta perpetualment festa sollempna cascun any en los regnas que yo possehia, e inhibit que algú, dins aquells, no gosàs dir, disputar, sermonar ne affermar lo contrari. (175-76)

La lectura histórica que propone Riquer ayuda a entender este pasaje. A finales del siglo XIV, el debate acerca de la inmaculada concepción era un tema candente ya que, al no ser considerado dogma por la Iglesia católica,³⁷ diversas escuelas teológicas predicaban opiniones contrarias. Durante el reinado de Juan I, la doctrina estaba dividida fundamentalmente en dos posturas—la dominicana y la franciscana—que defendían ideas opuestas en diversas cuestiones fundamentales. Los dominicanos, con

³⁵ Véase, también, Badia, *Lo somni* 204-05; Cingolani, *Lo somni* 173.

³⁶ Se trata de un motivo muy difundido en la literatura mariana pero que también aparece en el *Corbaccio* (Casacuberta; citado en Riquer, *Obras* 244). En la obra de Boccaccio es el espíritu quien informa al protagonista de haber sido ayudado por intercesión de la Virgen: “sì come Essa benignissima fa sovente nelle bisogne de’ suoi divoti, che, senza priego aspettare, da se medesima si muove a sovvenire dello opportuno aiuto al bisogno, veggendo il pericolo al qual tu eri, [...] per te al Figliuolo domandò grazia e impetrò la salute tua; alla quale per suo messo mi fu comandato che io venissi” (§ 72).

³⁷ No lo sería hasta el siglo XIX, con la promulgación de la bula *Ineffabilis* por parte del papa Pius IX (Bordoy-Torrents 90).

figuras tan destacadas como Vicenç Ferrer o Antoni Canals, utilizaban una lógica racional para probar la inmortalidad del alma y creían que la Virgen nació con el pecado original. Los franciscanos, con Francesc Eiximenis a la cabeza, decían que la inmortalidad solo se puede comprender a través de la fe y creían firmemente en la doctrina de la inmaculada concepción. En la Corona de Aragón, la doctrina de la inmaculada concepción se impuso de manera aplastante y hasta Vicenç Ferrer, dominicano ilustre, terminó defendiéndola (Bordoy-Torrents). En *Lo somni*, además, el rey Juan dice ser el promotor de una celebración religiosa dedicada a la Virgen María. Este hecho concreto, que no se encuentra en ninguna obra literaria anterior, se puede corroborar con la documentación conservada. Efectivamente, el 14 de marzo de 1394 el rey Juan firmó un edicto en el que se ordena que la fiesta de la concepción de la Virgen María sea celebrada por todos sus súbditos y en el que se prohíbe la predicación de la doctrina contraria (Gazulla 391-93; citado en Riquer, *Obras* 245; Cingolani, *Lo somni* 175-76).

Se podrían comentar muchos otros pasajes parecidos de *Lo somni*, difícilmente comprensibles sin la correlación con hechos históricos concretos. En este sentido, la aportación de Riquer es absolutamente fundamental. Los problemas surgen cuando se toman las afirmaciones del protagonista de la ficción como hechos probados de la vida de Bernat Metge. El ejemplo más claro—y de más peso para la interpretación biográfica—lo constituye la referencia inicial al encarcelamiento del protagonista. Bernat empieza su relato diciendo que “stant en presó” (125) le sobrevino un fuerte deseo de dormir. En cierto sentido, la crítica que propone una lectura biografista de *Lo somni* se fundamenta en la veracidad de esta afirmación—es decir, en entender que Metge estuvo en la prisión y que escribió su obra para defenderse de las acusaciones. Fue Cingolani, con su revisión de los documentos referentes a la conjetura histórica de *Lo somni*, quien señaló la imposibilidad de demostrar que Bernat Metge

pasara un solo día en la cárcel y que, en realidad, Riquer se sirvió de un vacío en la documentación para erigir su interpretación (*Lo somni* 15).

Eso sí, la función exculpatoria de *Lo somni* funciona perfectamente dentro de la ficción. El personaje Bernat declara su inocencia desde el principio y queda completamente demostrada a través del diálogo con el rey. Aun así, extrapolar esta intención a la de Bernat Metge, autor de *Lo somni*, conlleva una serie de problemas insolubles. No solo hay que contar con la falta de documentación que valide hechos concretos como el encarcelamiento, sino, sobre todo, con la incongruencia entre la naturaleza del texto—una ficción literaria con elementos satíricos y paródicos—y la influencia que se supone que tuvo en un proceso judicial. Según Riquer, *Lo somni* está dirigido al nuevo rey Martín, hermano y sucesor de Juan I, para convencerlo de la inocencia de su autor, Bernat Metge. Esta interpretación no solo sobrevalora el poder y la eficacia de los textos literarios sino que presenta el rey Martín como un ingenuo, cuando, en realidad, fue un político hábil y prudente (Cingolani, *Lo somni* 43).

El estudio de las fuentes literarias de *Lo somni* puede dar explicaciones más razonables a las circunstancias históricas y biográficas que aparecen en la ficción—por ejemplo, el encarcelamiento del protagonista. Una de las fuentes identificadas desde el principio es la *Consolación de la filosofía* de Boecio³⁸ que, como es bien sabido, contiene la ficción dialogada entre un *alter ego* del autor y la dama Filosofía que lo consuela cuando está en la prisión. La obra de Boecio aporta un marco de referencia literario para la “presó” que aparece al inicio de *Lo somni*. Así, no tiene por qué tratarse de una referencia a las circunstancias vitales del escritor Bernat Metge, sino que podría bien ser una elección consciente y estudiada para inserir *Lo somni* dentro de la tradición medieval de diálogos literarios generada a partir del éxito de la obra de

³⁸ Una obra que tubo una circulación extraordinario en la Corona de Aragón durante los siglos XIV y XV, tanto en latín como en traducción catalana (Riera, “Sobre la difusió”; Fàbrega i Escatllar; citado en Friedlein, “A Tale” 152).

Boecio. Ciertamente, Metge utiliza la forma dialogada para debatir cuestiones teológicas como la inmortalidad del alma o las diferencias entre las almas de los hombres y de los animales. En *Lo somni* y la *Consolación*, el encarcelamiento del protagonista es la oportunidad ideal para desarrollar dos acciones: exculparse y participar en un debate filosófico.³⁹

La ventaja de tener en cuenta las múltiples fuentes literarias que utilizó Metge es que permite profundizar en el significado de la obra y en las operaciones discursivas que se esconden detrás del uso de los modelos. Si el diálogo de la obra de Boecio sirve para dar consuelo a su protagonista en una situación de desesperanza, los diálogos que se producen en *Lo somni* terminan teniendo un efecto contrario. Bernat, el personaje de la ficción, se despierta del sueño “fort trist e desconsolat” (260). En cierto sentido, *Lo somni* representa una inversión de la *Consolación* de Boecio ya que termina con el protagonista tan o más angustiado de lo que estaba al principio. El hecho de que Metge imitara las circunstancias del protagonista de la obra de Boecio para construir un personaje literario ni lo exculpa de las acusaciones del proceso del 1396, ni implica que no estuviera en la cárcel. Estas son cuestiones que difícilmente se podrán solucionar; sin embargo, la correspondencia con el modelo literario es un hecho indiscutible y la forma con la que ambos textos se relacionan nos ayuda a entender su significado.

Como se ha señalado en la introducción, el estudio de fuentes de *Lo somni* se debe, principalmente, a los esfuerzos de Riquer, Badia y Cingolani.⁴⁰ Concretamente, Cingolani propone cinco categorías diferentes—fuentes estructurales, eruditas, psicológicas, de referencia y de pensamiento—, una división que es útil para situar el uso

³⁹ Vilanova, que estudia las fuentes de *Lo somni* interpretándolas desde un punto de vista biográfico, afirma que los paralelos entre la obra de Metge y de Boecio se deben a una coincidencia de sus circunstancias personales. Es decir, incluso identificando la referencia literaria, sigue dando un valor biográfico a los textos literarios.

⁴⁰ Véanse también los estudios de Casella, “Il *Somni*”; Alemany, “Tres reescrituras”; Cabré, “De nou sobre Metge”; Friedlein “Mitologia antiga”; Mahiques; Renedo, “L’heretge epicuri”; Ruiz Simon; Torró Torrent, “Il *Secretum*”; Fenzi.

que Metge hizo del *Corbaccio* en comparación con otras obras. La primera categoría está formada por las obras que ofrecen un modelo de acción dialogada—por ejemplo, los *Diálogos* de Cicerón y de San Gregorio o la *Consolación de la filosofía*—y obras con las que Metge articula su propio diálogo a partir de la traducción de pasajes—el *Corbaccio*, el *Hercules furens* y las *Familiares*, entre otras. Las fuentes eruditas son las que aportan los contenidos—el *De anima* de Casiodoro, por ejemplo, es uno de los modelos destacados en la discusión sobre la inmortalidad del alma. Con fuentes psicológicas, Cingolani se refiere a las obras que ofrecen modelos de comportamiento para los personajes de *Lo somni*—y pone los ejemplos del *Somnium Scipionis*, del *Secretum* y del *Corbaccio*. La categoría de las fuentes de referencia está constituida por textos que están en confrontación constante con las situaciones que aparecen en la obra de Metge. Y, finalmente, las fuentes de pensamiento son las que influyen de una manera determinante en la forma en la que Metge plantea y resuelve problemas en su obra (Cingolani, *Lo somni* 34-35).

De por sí, esta división pone de manifiesto que la relación entre las fuentes y el nuevo texto literario se puede producir en niveles distintos. En algunos casos se cuenta con evidencias textuales—préstamos literarios—y en otros no. Los préstamos tienen la ventaja de proporcionar pruebas de la presencia de una obra en otra pero se pueden sobrevalorar con facilidad. Un eco textual no implica que el autor del nuevo texto literario tenga un conocimiento profundo de la obra imitada, ya que la cita se puede producir a través de fuentes secundarias. Por otro lado, la identificación de modelos en categorías como las fuentes de carácter psicológico o de pensamiento puede aportar mucha información sobre el sentido y la génesis de una obra literaria; sin embargo, al no contar con evidencias textuales, son más difíciles de reconocer.

El fragmento inicial de *Lo somni* no solo es un ejemplo perfecto de la cultura literaria de su autor, sino también de los diferentes niveles en los que se refleja la influencia de las fuentes:

Poch temps ha passat que, stant en la presó, no per demèrits que mos perseguidós e envejosos sabessen contra mi, segons que despuys clarament a lur vergonya s'és demostrat, mas per sola iniquitat que m'havien, o per ventura per alcun sacret juý de Déu, un divendres entorn a mige nit, studiant en la cambra on jo havia acostumat star, la qual és testimoni de les mies cogitacions, me vench fort gran desig de dormir. E, levant-me en peus, passejé un poch per la dita cambra; mas, soptat de molta son, convench-me gitar sobre'l lit e soptosament, sens despullar, adormí'm, no pas en la forma acostumada, mas en aquella que malalts o famejants solen dormir. (125)

A nivel formal, se pueden señalar al menos cuatro fuentes que entran en juego en la articulación de este pasaje. La más llamativa es el *Corbaccio* (Casacuberta; citado en Riquer, *Obras*; Badia, *Lo somni*; Cingolani, *Lo somni*):⁴¹

*Non è ancora molto tempo passato che, ritrovandomi solo nella mia camera, la quale è veramente sola testimonia delle mie lagrime, de' sospiri e de' ramarrichii, [...] m'avenne che io fortissimamente sopra gli accidenti del carnale amore cominciai a pensare (§ 6)*⁴²

Las diferencias entre ambos textos son de detalle. Metge añade la referencia a sus perseguidores—aunque lo haga parafraseando otra línea del *Corbaccio* (Cingolani, *Lo somni* 125): “non per mio merito ma per sola benignità” (§ 3). En segundo lugar, la “camera” del texto italiano aparece por primera vez bajo la denominación de “prisión”. En *Lo somni* también se especifica que la visión tuvo lugar en la medianoche de un viernes. Y, finalmente, Metge convierte los pensamientos acerca el amor carnal en un simple deseo de dormir.

La segunda fuente textual es el proemio del *Secretum* (Riquer, “Influències”; citado en Badia, *Lo somni*; Cingolani, *Lo somni*): “Attonito michi quidem et sepissime cogitanti [...], contigit nuper ut non, sicut egros animos solet, somnus opprimeret, sed anxium atque pervigilem mulier quedam inenarrabilis etatis et luminis, [...] incertum

⁴¹ La cursiva es mía e indica los fragmentos que se corresponden literalmente con el texto de Metge.

⁴² Para las citas del *Corbaccio*, se ha utilizado la edición crítica de Giorgio Padoan incluida en las obras completas de Boccaccio publicadas por Mondadori (Branca y col. 5.2: 413-614). Los números que acompañan las citas se corresponden con los párrafos de la edición de Padoan.

quibus viis adiisse videretur” (22).⁴³ En el texto de Petrarca aparece la misma relación temporal con los hechos narrados que se observa en *Lo somni* y el *Corbaccio*—*nuper ut non*, *Poch temps ha passat* y *Non è ancora molto tempo passato*, respectivamente. Vale decir que se trata de una indicación temporal poco precisa y, por lo tanto, tiene sentido que Metge la utilizara en referencia a sus modelos que a hechos concretos. La forma *cogitanti* que aparece en el *Secretum* explica una diferencia evidente entre el texto de Boccaccio y el de Metge. Donde el narrador del *Corbaccio* afirma que la cámara es el único testimonio de sus “lagrime, sospiri y ramarrichii,” el de *Lo somni* solo se refiere a las “cogitaciones” ‘meditaciones o pensamientos’. Además, la mención a la forma de caer dormido del texto catalán—“no pas en la forma acostumada, mas en aquella que malalts o famejants solen dormir”—se acerca mucho a la que se lee en el texto de Petrarca—“sicut egros animos solet, somnus opprimeret.”

En el párrafo inicial de *Lo somni* también hay huellas de otras dos obras literarias: el *Factorum et dictorum memorabilium* de Valerio Máximo y el *Somnium Scipionis* de Cicerón (Cingolani, *Lo somni* 125). En la primera se lee: “Ubi concubia nocte cum sollicitudinibus et curis mente sopita *in lectulo iaceret*, existimavit ad se venire hominem ingentis magnitudinis” (1.7.7).⁴⁴ Este pasaje no solo anuncia la aparición de un personaje respetable, el rey Juan I en *Lo somni*, sino que aporta otro detalle que Metge incorpora en su texto—la acción de tumbarse en la cama. Por otra parte, en el *Somnium Scipionis* también se hace referencia al inusual modo en el que se duerme el protagonista: “Deinde ut cubitum discessimus, me et de via fessum et qui ad multam noctem vigilassem artior quam solebat somnus complexus est” (1.10).⁴⁵ Aun así, las circunstancias son ligeramente distintas a las que se presentan en *Lo somni*. El sueño

⁴³ Las cifras que acompañan las citas de Petrarca se corresponden a las páginas de la edición a cura de Martellotti y col.

⁴⁴ Cita de la edición de Kempf.

⁴⁵ Se cita la edición a cura de Bréguet.

de Escipión se produce bajo la influencia del cansancio acumulado por el largo viaje y por el hecho de retirarse bien entrada la noche, mientras que la agitación de Bernat es producto del encarcelamiento que padece.

A estas fuentes textuales, hay que añadir otras obras que de una manera u otra también son aludidas por el texto de Metge. La descripción del estado mental del protagonista antes de acostarse no es un detalle sin importancia, ya que aparece en uno de los pasajes más citados del *Commentarii in Somnium Scipionis* de Macrobio donde se clasifican los sueños en función de su valor profético. Según Macrobio, los sueños pueden ser de cinco tipos: enigmáticos (*somnium*), proféticos (*visio*), con la presencia de un oráculo (*oraculum*), pesadillas (*insomnium*) y apariciones (*visum*). El sueño que tiene Escipión constituye una revelación de máximo valor porque consigue reunir los tres primeros tipos de sueño, que son los más elevados. En efecto, se trata de un *somnium* porque se transmite un contenido alegórico al cual solo se puede acceder mediante la interpretación. Es también una *visio* porque predice el futuro que depara a Escipión y constituye un *oraculum* porque se le aparecen las figuras de sus ancestros. *Lo somni* de Metge también satisface estas características—Juan I ejerce de oráculo y profetiza sobre la futura liberación de Bernat, y Orfeo, con su descripción del infierno, aporta el conocimiento que deberá ser interpretado (Vilanova, “La génesis” 129). Sin embargo, el detalle mencionado anteriormente sobre la manera en la que se duerme el protagonista, da un giro a la interpretación del valor del sueño de Bernat. Cuando Macrobio afirma que las mismas ansiedades que afectan un hombre estando despierto pueden filtrarse en sus sueños, lo hace en referencia al *insomnium*. Es por esto que se puede leer *Lo somni* como la inversión de un sueño revelador (Ruiz Simon): por un lado, satisface las cualidades que describe Macrobio para que valga la pena interpretar el contenido de la visión y, por el otro, siguiendo la teoría del mismo autor, se presenta la escena al modo de una pesadilla—un tipo de sueño circunstancial, sin valor profético alguno.

De todas las fuentes de *Lo somni*, solo el *Corbaccio* refleja la teoría de los sueños de Macrobio de una forma parecida.⁴⁶ El oráculo, en este caso, es el difunto marido de la viuda; la profecía se articula en forma de consejo—la venganza a la viuda y a las mujeres en general—; y también aparecen contenidos que requieren una interpretación—por ejemplo, los animales que gritan en el laberinto de Amor representando a los pecadores carnales. Boccaccio dedica unos veinte párrafos a exponer el estado mental del protagonista antes de que lo venza el sueño. Al comienzo, está angustiado por los pensamientos acerca de la mujer que ama. A continuación, esta angustia es interrumpida por un pensamiento de consolación y queda completamente olvidada después de la conversación intelectual con sus compañeros. Es en este momento en qué “vincendo la naturale opportunità il mio piacere, soavemente m’adormentai” (§ 26). Tal y como indica el adverbio *soavemente*, el sueño empieza con una visión placentera en la que el protagonista camina por un “dilettevole e bello sentiero” (§ 27). Es cierto que el estado mental de los protagonistas de *Lo somni* y del *Corbaccio* cuando caen dormidos es del todo opuesta pero la manera en la que ambas obras remiten a la teoría de los sueños descrita por Macrobio es equivalente. Ambos textos presentan una visión en sueños como si se tratase de una pesadilla, sin que los protagonistas sean conscientes de ello. Es difícil demostrar que esta coincidencia se origine por una elección consciente de Bernat Metge. De todos modos, es innegable que esta relación con Macrobio sitúa ambas obras en una tesitura similar respecto a la tradición literaria. Las reminiscencias literarias del *Corbaccio* y *Lo somni* nunca se basan en la simple copia, sino que siempre incorporan algún componente de significado innovador—ya sea a través de una inversión irónica o de la parodia—que solo se revela si se compara con el modelo.

⁴⁶ La visión de la *Consolación de la Filosofía*, por ejemplo, no se presenta a través de un sueño, sino que simplemente Filosofía se aparece a Boecio en su forma alegórica para iniciar un diálogo. En el *Secretum* tampoco hay una alusión clara al momento dormirse—Francesco apunta que en vez de vencerlo el sueño, le parece ver una mujer de belleza incomparable, que representa la Verdad.

Como se ha señalado, la situación de injusto encarcelamiento, causada por la envidia y las malas artes de los enemigos políticos, a la que alude el inicio de *Lo somni* es una réplica de la situación narrativa de la *Consolación de la Filosofía* de Boecio. No hay evidencias textuales de la presencia de la obra de Boecio en *Lo somni*, pero el simple hecho de compartir la misma situación inicial, posibilita interpretar que la mención a la cárcel es una referencia literaria en vez de una referencia biográfica. Para ser precisos, hay que recordar que en el fragmento inicial el narrador hace tres referencias al espacio: “stant en la presó”, “studiant en la cambra” y “passejé un poch per la dita cambra”. Metge vincula la situación del encarcelamiento al espacio privado dedicado al estudio y a la meditación—único testimonio de la ansiedad del protagonista.⁴⁷ De esta manera, no solo se imita la *Consolación de la Filosofía*, sino que Metge insiere su obra en la tradición de literatura introspectiva medieval iniciada con Boecio y que tiene representantes tan ilustres como Boccaccio y Petrarca. La *cambra* donde tiene lugar la visión en sueños de *Lo somni* es la misma camera en la que se encuentra el protagonista del *Corbaccio* cuando lo acechan los pensamientos acerca del amor carnal. El espacio privado dedicado a la meditación tiene una doble vertiente: puede ser un lugar angustiante, como lo es en *Lo somni*, o un espacio ameno. En el proemio del *Decameron* dedicado a las lectoras de la obra, las *camere* de las mujeres son el espacio donde pueden refugiarse de las adversidades y dedicar su fantasía a los pensamientos amorosos, que unas veces les proporcionarían placer y otras, dolor. Petrarca recrea el espacio de la *cameretta* en el soneto 234 del *Canzoniere* (Padoan, “*Corbaccio*” 528)—es también un espacio de contraste ya que le ofrece reposo a la vez que le produce miedo de verse solo. Que Bernat Metge estaba familiarizado con esta tradición no solo lo atestigua el comienzo de *Lo somni*, sino también el de la *Apología*.

⁴⁷ La situación de injusto encarcelamiento aparece en otras obras de Metge: *La medecina* y la carta dedicatoria del *Valter e Griselda* a Isabel de Guimerà. En la *Apología* también aparece el espacio privado: “[E]stant [...] en lo meu diversori” (158).

En esta obra el diálogo se inicia en una habitación, pero esta vez se trata de un lugar de reposo donde el protagonista se siente acompañado a través de la lectura de los autores antiguos.

En definitiva, el estudio de fuentes de *Lo somni* permite profundizar sobre una serie de cuestiones fundamentales que se escapan a la lectura meramente biográfica. En primer lugar, ayuda a describir la cultura literaria de Metge y los mecanismos de su poética. La complejidad de las referencias literarias que aparecen en todos los niveles de *Lo somni* hace suponer que su autor las había leído con atención antes de convertirlas en material para su propia escritura. A nivel formal, las citas textuales sirven para articular el discurso literario a través de prácticas que se mueven entre la imitación, la traducción y la adaptación de pasajes de procedencia distinta. El párrafo inicial analizado anteriormente ejemplifica este método imitativo. Al nivel estructural y de contenido, las fuentes configuran un marco de referencia para las distintas discusiones y situaciones que se producen en *Lo somni*. El texto literario se relaciona con las fuentes de la misma manera que lo hace con los acontecimientos históricos aludidos en la ficción. Es en este nivel que la lectura de fuentes entra en contradicción con la lectura biográfica. ¿El encarcelamiento de Bernat es una referencia a la obra de Boecio o a un episodio de la vida del escritor? Finalmente, existe un tercer nivel de influencia—llámese ética o espiritual—que no depende de la presencia textual, pero que se hace sentir en la percepción de la literatura que desprende la obra. Es el tipo de fuentes que Cingolani agrupa bajo el nombre de fuentes psicológicas y estructurales y que aquí se analizarán en relación con el *Corbaccio*.

Aunque sea con términos diferentes, la crítica ha identificado las fuentes que utiliza Metge en estos tres niveles distintos. Los dos apartados que siguen a continuación implican una revisión de estas aportaciones proponiendo que, junto a Petrarca y Cicerón, el *Corbaccio* es una de las fuentes más importantes de *Lo somni*, como así lo sugiere que Metge utilizara literalmente las primeras líneas de la obra de Boccaccio

para dar comienzo a *Lo somni*. El *Corbaccio* es el modelo de prosa en vulgar que sirve a Metge para desarrollar una fórmula literaria que se desplegará aún más en el siglo XV, hasta llegar a Joan Roís de Corella y a Joanot Martorell. El *Corbaccio* es también el espejo en el que se refleja *Lo somni* a nivel ético. La ambigüedad moral de la voz narrativa de Bernat Metge sigue, en muchos aspectos, el camino trazado por el escritor italiano.

Si bien algunos críticos han sugerido que la deuda de Metge con Boccaccio es muy superior a lo que normalmente se le reconoce, esta deuda nunca se ha terminado de definir. La imprecisión de la crítica en este punto se explica porque la presencia más relevante de la obra de Boccaccio se produce a nivel estructural y, por lo tanto, no se puede describir solamente con el cotejo de fragmentos parecidos. Para abordar la influencia del *Corbaccio* en *Lo somni* en su dimensión estructural, se analizarán las correspondencias entre el estilo de ambas obras y las características de sus narradores, ambiguos y polémicos, que se confunden con los autores.

1.3 Influencia a nivel formal: el estilo de Boccaccio en *Lo somni*

En *Lo somni*, Bernat Metge exhibe una variedad de estilos y de registros más que loable, a la altura de muy pocos escritores.⁴⁸ La discusión filosófica del libro primero se caracteriza por la concentración de latinismos léxicos y sintácticos que imitan el estilo de las fuentes dialogadas en latín. Por ejemplo, al poco de empezar la discusión, el rey Juan da una explicación sobre los diferentes tipos de almas que existen:

⁴⁸ La comparación entre el estilo de ambas obras refuerza su conexión. Esta comparación, no se puede llevar a término con ninguna otra de las fuentes de Metge, principalmente, por no tratarse de obras en prosa en lengua vulgar. La descripción del estilo y de la lengua de Metge realizada por Riquer es todavía vigente (*Obras* *150-67). En estas páginas, se resumen sus juicios y se acompañan con ejemplos significativos para dar una idea al lector de la riqueza del estilo de *Lo somni*.

de tres maneres d'esperits vidals ha creat nostre senyor Déus: uns que [...] no són cuberts de carn [...]; altres que [...] són cuberts de carn, mas no moren ab aquella [...]; altres qui són cuberts de carn e nexen e moren ab aquella. (133)

Este pasaje remite a los *Diálogos* de San Gregorio (Casella, “Il *Somni*” 191; Riquer, *Obras* 170-71; Badia, *Lo somni* 185; Cingolani, *Lo somni* 129):

Tres quippe vitales spiritus creavit omnipotens Deus: unum, qui carne non tegitur; alium, qui carne tegitur, sed non cum carne moritur; tertium, qui carne tegitur et cum carne moritur (4.3.231-32)⁴⁹

La fuente determina significativamente el estilo de Metge. En primer lugar, destaca el uso de un latinismo flagrante como *vidals*, cuando existe la forma patrimonial *vitals* (Riquer, *Obras* *168). En relación a la sintaxis, se observa que la primera oración mantiene el orden sintáctico de la fuente en latín (complemento, verbo y sujeto) en vez de seguir la forma acostumbrada en vulgar (sujeto, verbo y complemento).

Los temas tratados en el libro segundo—la Inmaculada Concepción, el cisma de la Iglesia y la suerte ultramundana de los reyes catalanes—no cuentan con tantas fuentes textuales; sin embargo, en ellos Metge utiliza otro tipo de latinismos pertenecientes a los ámbitos jurídico, diplomático y escolástico. Refiriéndose al destino de su difunta madre, Juan dice: “per moltes virtuts de què fo en sa vida per gràcia divinal dotada hagués merescut prerogativa singular” (178). Destaca la forma *divinal* y, sobre todo, el uso del término *prerogativa*, latinismo de origen jurídico muy común en el lenguaje notarial de la cancellería.

La narración de Orfeo, al comienzo del libro tercero, constituye el pasaje de prosa poética más genuino de *Lo somni*. Las fuentes principales son el episodio de Orfeo y Eurídice de los libros 10 y 11 de las *Metamorfosis* y la bajada al infierno de Eneas en el canto 6 de la *Eneida*. La narración empieza con una serie de frases breves que se van alargando gradualmente, siempre en favor de su eficacia expresiva. El pasaje

⁴⁹ Cita de la edición de Moricca.

de la muerte de Eurídice constituye un ejemplo de esta prosa: “Per sa desventura, anant-se deportar prop la riba de un riu, fo de libidinosa amor requesta per Aristeu, pastor, e com ella, fugent a aquell per un prat, fos morduda e verinada en lo taló per una serp aquí amagada, encontinent morí e davellà en imfern” (184). El estilo es equilibrado pero emotivo en todos los pasajes de la historia—tanto en el parlamento de Orfeo delante las personalidades infernales, como en el episodio de su muerte.

Cuando Tiresias toma la palabra, el estilo suave y acompasado de Orfeo se transforma inmediatamente. Este personaje se expresa con dos intenciones. La primera es amonestar a Bernat por poner su felicidad en el amor de una mujer, es decir, ejerce de consejero moral. Tiresias dice: “Hom del món no pot haver felicitat qui pos sa amor en dona” (208); una afirmación muy similar a otra que se encuentra en el *Corbaccio* (Cingolani, *Lo somni* 208): “tu, [...] estimi somma felicità, credendo che nel vostro concupiscibile e carnale amore sia alcuna parte di bene” (§ 76). La segunda intención es probar la bajeza del género femenino a través de la caricatura satírica proporcionada por la tradición misógina medieval, por lo que ejerce de cómico. Un punto emblemático del discurso satírico del *Corbaccio* es el momento en el que el espíritu reproduce en estilo directo una voz femenina quejándose de que su marido le es infiel: “Ben veggio come tu m’ami: ben sarei cieca se io non m’accoregessi che altri t’è all’animo più ch’io” (§ 144). Metge también incorpora este elemento en el discurso de Tiresias (Farinelli, *Italia* 1: 340; citado en Riquer, *Obras* 301; Badia, *Lo somni* 219; Cingolani, *Lo somni* 218): “Bé coneix la amor que·m portats, bé és orp qui per garbell no·s veu”. A partir de la traslación de estas dos intenciones—amonestar y ridiculizar—del espíritu del *Corbaccio* al personaje de Tiresias Metge adapta el estilo de Boccaccio, con las modificaciones pertinentes a su contexto cultural y de acuerdo con su genio literario. Prueba de ello es que utiliza el mismo estilo satírico para el ataque a los hombres en el último libro de *Lo somni*.

El gran acierto estilístico de Bernat Metge no solo consiste en la elección de las fuentes, sino también en su habilidad para construir un discurso versátil y cohesionado a la vez. A pesar de la diversidad de fuentes, de tradiciones literarias y de referencias a hechos históricos que conviven en *Lo somni*, Metge también dotó a su obra de elementos que confieren unidad. Entre ellos, destaca el tono de la voz narrativa que se mantiene homogéneo durante todos los pasajes, estableciéndose como una referencia constante para el lector. Se puede decir que, con *Lo somni*, Bernat Metge llevó a la práctica la teoría de la imitación de Petrarca desarrollada en las *Familiars*—concretamente, 1.8, 22.2 y 23.19. Es a través de la imitación de distintas fuentes literarias que el nuevo escritor encuentra su voz; una voz unitaria y diferencial que le permite recuperar, combinar y reformular elementos llegados por la tradición (McLaughlin 25-34). Metge unifica los diferentes elementos discursivos que aparecen en *Lo somni* a través del estilo con el que se identifica la voz del narrador-protagonista—una estrategia paralela a la que se observa en el *Corbaccio*.

Considerando todos estos elementos, se puede concluir que el estilo de *Lo somni* se define por una gran diversidad de registros y por la ambivalencia en el uso del léxico y de la sintaxis, que se mueve entre el modelo ofrecido por las fuentes en latín y las expresiones coloquiales de la lengua vulgar. Los registros de *Lo somni*—entendidos como los distintos modos de expresarse en función de las circunstancias—son cuatro. El primero está enteramente protagonizado por la voz narrativa y sirve para articular la dimensión moral de la obra. El narrador introduce las circunstancias del diálogo e iguala a todos los personajes explicando las reacciones que tienen durante la discusión. El inicio de *Lo somni* (ver página 44) pertenece a este registro pero también las acotaciones que conducen el diálogo.⁵⁰ El segundo registro está formado por las

⁵⁰ Por ejemplo, después de la primera intervención de Juan, el narrador dice “E, dubtant qui era, spaordí’m terriblament” (127). Estas acotaciones también sirven para los otros personajes. En el libro segundo, se especifica la reacción del rey cuando se le pregunta por su situación en el más allá: “ell gità un gran suspir, e guardant en terra, callà, que no dix res” (170).

argumentaciones de carácter filosófico y jurídico, localizadas en los dos primeros libros.⁵¹ El tercer registro es el poético que se concentra en la narración de Orfeo, pero del cual también participan ocasionalmente otros personajes.⁵² El último registro de *Lo somni* está integrado por los pasajes de tono satírico, manifestándose tanto en el discurso misógino de Tiresias como en las respuestas casi impertinentes de Bernat.⁵³ En ocasiones, Metge combina todos estos registros y es en estos momentos cuando emerge su voz poética. El elogio a María de Luna, por ejemplo, empieza con una comparación que combina los registros jurídico y poético a la perfección: “Ella serà la clau que tanquarà la obra, el signe posat a la fi del rescrit e-l segell auctorizant complidament aquell” (244).⁵⁴

Comparado con las demás fuentes dialogadas de *Lo somni*, solo el *Corbaccio* comparte la misma diversidad de registros. Una de las claves para explicar esta coincidencia es el papel y las características del protagonista que unas veces actúa como narrador y otras veces participa activamente en el diálogo. En el *Secretum*, en cambio, el narrador se limita a introducir el marco de la discusión alegórica y se convierte inmediatamente en Francesco, el personaje que discute con San Agustín. Tampoco

⁵¹ Este grupo incluye afirmaciones del tipo “tota cosa que per si matexa se mou és eternal, car null temps se desempara de si, e per consegüent no çessa de moure” (143) o “alcuna natural cosa de si matexa no és mala ne terribla, mas la oppinió dels hòmens la fa a vegades ésser aytal” (169)—es decir, afirmaciones argumentativas que se usan durante las disputas dialogadas.

⁵² El episodio del poeta de Tracia, por ejemplo, empieza con estas palabras: “Tu [...] forçes remembrar coses fort desplaents a la mia pensa. Mas, pus ho vols, sia fet axí com te plaurà. En lo pus alt loch de una gran muntanya, plena de selves, sobre la mar...” (191). Se puede observar la misma concentración de figuras de dicción en la comparación con la que se inicia el libro tercero: “Axí com aquell qui, ab ardent desig, spera hoir cosa nova, gran e inusitada, jo ladonchs, ab subirana atenció, postposat tot altre pensament, fiqué la orella a ço que ells me devien dir” (183).

⁵³ Por ejemplo, este fragmento de la sátira misógina en boca de Tiresias: “No és animal en lo món menys net que fembra. Si entens que no-t digua ver, prin-te’n esment en lurs neçessitats o malalties, no solament a totes comunes, mas particulars, les quals serien vergonyoses exprimir” (209). En referencia a las actitudes de Bernat, destaca una de sus respuestas en el libro primero. Después de que el rey utilice argumentos de San Gregorio y de San Tomás para defender la existencia de cosas que se escapan a la vista, Bernat contesta: “Ço que veig crech e del pus no cur” (130).

⁵⁴ Una comparación que, como señala Riquer, solo se le podía acudir a un secretario de la cancellería quien probablemente cerraba la correspondencia de los soberanos con el sello real (*Obras* *166).

en la *Consolazione de la Filosofia* ni en el *Somnium Scipionis* se puede observar este equilibrio entre las intervenciones en estilo directo e indirecto de los narradores del *Corbaccio* y de *Lo somni*. Como se verá, este hecho es completamente diferencial porque abre distintos niveles de significación entre los cuales los personajes de Boccaccio y Metge no dejan de moverse. Sus afirmaciones como narradores, por ejemplo, entran en contradicción con algunas de sus intervenciones en los diálogos. La honestidad de estos personajes queda en entredicho, ya que fluctúa en función del contexto comunicativo.

Asimismo, es sencillo encontrar pasajes de la obra de Boccaccio que ejemplifiquen los registros descritos para *Lo somni*. En referencia al primero, utilizado para la articulación del discurso moral, véase la siguiente afirmación del narrador boccacesco: “Maravigliosa cosa è quella della divina consolazione nelle mente de’ mortali: questo pensiero, sì com’io arbitro, dal piissimo Padre de’ lumi mandato, quasi dagli occhi della mente ogni oscurità levatami” (§ 21). Aquí, el narrador-protagonista expone el proceso psicológico que experimenta antes de recibir la visión. Más adelante también se encuentran acotaciones referentes a la manera en la que los personajes reaccionan durante el diálogo.⁵⁵ Por otra parte, en el *Corbaccio* también hay un registro propio para tratar cuestiones filosóficas. Un buen ejemplo es cuando el espíritu cuenta alguna de las características del lugar donde se encuentran: “quantunque l’entrare di questo luogo sia apertissimo a chi vuole entrarci con lascivia e con mattezo, egli non è così agevole il riuscirne” (§ 52). En el *Corbaccio*, el registro poético se manifiesta enteramente con la voz del narrador. El párrafo inicial de la obra es un buen ejemplo de ello (ver página 45), pero vuelve a aparecer con claridad en el momento en que la visión desvanece:

⁵⁵ Tanto en referencia al espíritu—“Al quale esso benignamente rispuose”(§ 55)—como al protagonista—“Io allora con voce assai esperta dissi” (§ 56).

Mentre lo spirito queste ultime parole dicea, a me, che ottimamente il suo desiderio ricolto avea, parve levare la testa verso levante e parvemi vedere sorgere a poco a poco di sopra alle montagne uno lume, non altrimenti che, avanti la venuta del sole, si lieva nello oriente l'aurora. (§ 399)

En referencia al tono satírico, la coincidencia entre *Lo somni* y el *Corbaccio* es evidente si se comparan los pasajes misóginos de ambas obras. La diatriba consiste en una larga enumeración de las costumbres repulsivas de las mujeres remachadas con comparaciones muy exageradas. El espíritu del *Corbaccio*, por ejemplo, compara el escándalo que hacen las mujeres cuando una mosca posa en su piel recién maquillada con la turbación de los cristianos al perder la ciudad de Acre (§ 232-33).⁵⁶

El segundo aspecto a comentar del estilo de *Lo somni* es la convivencia entre los latinismos y las expresiones de la lengua oral. Riquer ofrece una muestra significativa de los latinismos de la obra de Metge (*Obras* *162-64). Algunos de ellos entran en *Lo somni* a través de la imitación de fuentes latinas—como es el caso de *cupiditat* (*cupiditatem*), *incorruptibla* (*incorruptibilem*) o *memorativa* (*memorativae*);⁵⁷ muchos otros, en cambio,—*absència*, *absorbist*, *circumstants*, *inextimable*, *prolixament*, etc.—no tienen un origen claro sino que se trata de una elección léxica de Metge quien, por cultura y por gusto, pudo ampliar su vocabulario con formas latinas. El conjunto de latinismos en el *Corbaccio* es igualmente notorio. Algunos ejemplos significativos son *auricome* (*aureo*) ‘para referirse al pelo rubio de las mujeres’, *cenato* (*cenatus*)

⁵⁶ Metge utiliza esta misma comparación en un contexto y en un modo distintos (Cingolani, “Metge i els poetes” 129-30). Cuando Orfeo termina el relato de la pérdida de Eurídice, Tiresias dice: “Perderen més los christians [...] quant los moros prengueren la ciutat d’Acre, que tu quant perdist ta muller, ne si ara la perdies” (189).

⁵⁷ Todos estos ejemplos se encuentran en el libro primero de *Lo somni*. *Cupiditat* aparece dentro de un pasaje que traduce las *Tusculanas* (1.10) de Cicerón (Nicolau d’Olwer, “Del classicisme” 430-31; citado en Riquer, *Obras* 178-79; Badia, *Lo somni* 189; Cingolani, *Lo somni* 135). Los latinismos *incorruptibla* y *memorativa* forman parte de un fragmento basado en la *Summa contra gentiles* (2.79) de San Tomás (Casella, “Il *Somni*” 191; Bordoy-Torrents 69-70; citado en Riquer, *Obras* 188-89; Badia, *Lo somni* 192; Cingolani, *Lo somni* 141-42).

‘cubierto de barro’, *croceo* (*croceus*) ‘del color del *croco*’,⁵⁸ es decir, amarillo, *nefario* (*nefarius*) ‘malvado’ y *rifrigeratorio* (*refrigeratus*) ‘que enfría’ (P. Manni 169).

Por otro lado, las formas léxicas más populares de *Lo somni* aparecen mayoritariamente en el libro tercero, a partir de las intervenciones de Tiresias. Hay algunos ejemplos en el pasaje previo a la diatriba misógina. Tiresias, polémico e impertinente, cuestiona las convicciones del protagonista hasta sacarlo de sus casillas, no solo a través de sus palabras, sino también de su compostura. Bernat afirma estar satisfecho con lo que tiene y Tiresias, agarrándolo por el cuello, le contesta: “Lo boch jau en lo laç” (205).⁵⁹ Justo después de esta provocación, hay otro ejemplo de lenguaje popular, cuando el filósofo añade: “Ara no t’enfellonesques” (205). De todos modos, es durante el ataque al género femenino que el lenguaje de *Lo somni* alcanza su cota más alta de coloquialismo. Al poco de empezar, Tiresias critica a las mujeres por querer aparentar lo que no tienen. En este apartado, hace una lista de los ingredientes con los que preparan ungüentos para mantener la piel clara y luciente:

E per tal que mils ne puxeen venir a la fi que desigen, aprenen d’estil·lar, de fer untaments, de conèxer herbes e saber lur virtut e la propietat de les figues seques, del vermell de l’ou, del pa fresch de pura farina pastat, de les faves seques e de lur aygua, de la sanch e sagí de diverses animals de la let de la somera. (210)

Esta enumeración recuerda a las que se encuentran en la diatriba misógina del *Corbaccio*. En uno de los pasajes en los que el espíritu-guía dirige su ataque a la viuda, se encuentra una enumeración encomiable con la dieta diaria de la mujer:

Primieramente, se grossi capponi si trovavano, de’ quali ella molti con gran diligenza faceva nutrire, convenia che innanzi tutti le venissono;

⁵⁸ Se refiere a tipo de flores generalmente de color amarillo.

⁵⁹ Una expresión que, aunque remita a un universo popular, está atestiguada en otras obras literarias del ambiente de Metge (Riquer, *Obras* 282-83). Se encuentra en *Castia gilos* de Raimon Vidal de Besalú (“e laissem lo boc en la corda”) y recuerda, también, un proverbio latino que aparece en un diálogo del *De remediis* de Petrarca dedicado a la navegación próspera: “Nullum ferum animal sic in laqueos ruit, ut non aliquid dulce preaesentiat” (*De remediis* 1.87)

e le pappardelle col formaggio parmigiano similmente: le quali non in iscodella ma in un catino, a guisa del porco, così bramosamente mangiava, some se pure allora per lungo digiuno fosse della Torre della fame uscita. Le vitelle di latte, le starne, i fagiani, i tordi grassi, le tortole, le suppe lombarde, le lasagne maritate, le frittelle sambucate, i migliacci bianchi, i bramangieri [...]. Le gelatine, la carne e ogn'altra cosa [...]. (§ 219-20)

Aunque Metge inventara la enumeración de los ingredientes del maquillaje femenino, su fragmento tiene el mismo efecto que las enumeraciones del *Corbaccio*. El léxico popular se compenetra a la perfección con la caricatura y la exageración del registro satírico—una característica que ya está presente en la sexta sátira de Juvenal, el gran modelo de toda la misoginia medieval (Pinelli).

La sintaxis es otro de los elementos imprescindibles para observar las características de un estilo literario. La prosa boccacesca es generalmente recargada. Las frases son complejas y se alargan con la adición de subordinadas. La sintaxis también presenta aspectos latinizantes, como verbos al final de la frase y adjetivos y otros predicados en posiciones alejadas de las palabras a las que complementan. A todo esto hay que añadir que el *Corbaccio* es una de las obras en las que Boccaccio lleva más al extremo esta tendencia estilística. Tanto es así que su estilo ha merecido la calificación de “complicated and pedantic, old fashioned, different from Boccaccio’s usual ways of writing” (Nykrog 438). La afirmación de Nykrog está en la línea de una interpretación paródica del *Corbaccio*. El estilo es desproporcionado al igual que el resto de elementos de la obra. El ataque verbal a las mujeres es un ejemplo de ello, como también el consejo del espíritu con el que concluye la obra: “voglio che della offesa fattati da lei tu prenda vendetta” (§ 383).⁶⁰ La desproporción estilística del *Corbaccio* consiste, principalmente, en una utilización constante de la “tecnica dell’accumulatio” (P. Manni 116). Ya en el preámbulo de la obra, se encuentra la frase siguiente:

⁶⁰ Las interpretaciones de Barricelli, Cassell, Nykrog y Hollander giran entorno a este mismo punto. Todos estos autores señalan que para el espíritu del *Corbaccio* no basta con desenmascarar la naturaleza perversa de la viuda, sino que hay que vengarse de las ofensas recibidas. Es la misma psicología que se observa en el cuento del estudiante burlado del *Decameron* (8.7).

E perciò, acciò che questo ne segua, divotamente priego Colui, dal quale e quello, di che io debbo dire, e ogni altro bene procedette e procede, e di tutti, come per effetto si vede, è larghissimo donatore, che alla presente opera della sua salute siffattamente illumini il mio intelletto e la mano scrivente regga che per me quello si scriva che onore e gloria sia del suo santissimo nome, e utilità e consolazione delle anime di coloro li quali per avventura ciò leggeranno, e altro no. (§ 5)

Con esta frase, el narrador invoca a Dios para que lo ayude a escribir una obra que sea útil a sus lectores. El rodeo perifrástico que da Boccaccio para expresar esta idea es extraordinario. En este pasaje se observa a la perfección la técnica de la *accumulatio*, a partir de la agregación de explicaciones complementarias. Primero, con la referencia a Dios, añade que es el origen de todos los bienes y que su generosidad es infinita; después, desdobra el contenido de su demanda—implora que la obra honore a Dios y que sirva para consolar a los lectores. Estas dos últimas ideas también aparecen amplificadas con la utilización de dobles—“onore e gloria” y “utilità e consolazione”.

Otro aspecto a tener en cuenta de la sintaxis del *Corbaccio* es el orden de los componentes. No solo es habitual encontrar frases intercaladas en posiciones extrañas, sino también verbos en posición final y adjetivos delante del nombre que acompañan. No obstante, es difícil establecer reglas absolutas en este aspecto. Por ejemplo, en una misma frase se observan estructuras diferentes:

E già del modo avendo deliberato, mi sopravvenne un sudore freddo e una compassion di me stesso, con una paura mescolata di non passare di malvagia vita a piggior, se io questo facessi (§ 8)

El orden de la frase *mi sopravvenne un sudore freddo* es el acostumbrado: un verbo, acompañado por un pronombre dativo, seguido por su sujeto⁶¹—formado, a su vez, por un nombre y un adjetivo. En la segunda parte de la oración, aparece un adjetivo

⁶¹ Este es el orden que pide un verbo del tipo *sopravvenire*, análogo al de, por ejemplo, *piacere* en un contexto como “mi piace il libro”.

delante del nombre—*malvagia vita*—⁶² y el pronombre de sujeto *io* que es totalmente prescindible. Como se ha indicado, también es usual encontrar oraciones en las que los complementos van delante de los verbos—por ejemplo: “quasi dagli occhi della mente ogni oscurità levatami” (§ 21). La frase que da inicio a la ficción también es un caso ejemplar: “sopra gli accidenti del carnale amore cominciai a pensare” (§ 6). De hecho, la formula “cominciai/iò a + infinitivo” aparece constantemente en los compases iniciales con pequeñas variaciones en el orden sintáctico. En los ejemplos siguientes, se introducen complementos de modo en medio de esta perífrasis verbal: “cominciai non a lagrimare solamente ma a piagnere” (§ 7) o “cominciò assai pietosamente a ragionare” (§ 8).

En la sintaxis de *Lo somni* se observan elementos parecidos a los que se han descrito para el *Corbaccio*. La tendencia, eso sí, es de simplificar la oración. Metge utiliza a menudo la técnica de la *accumulatio*, pero en muy pocas ocasiones produce estructuras tan largas como las de Boccaccio. El relato de la vida de Tiresias constituye un ejemplo perfecto de esta diferencia:⁶³

Seguí's a cap de temps que, com Júpiter e Juno jaguessen nuus en lur lit *havents aquell delit que marit e muller acostumen haver*, Júpiter dix que molt major era la luxúria de la fembra que de l'hom. Juno respòs lo contrari. Haüda entre ells gran disçePCIó sobre açò, concordaren ensemps que, *per tal com jo havia experimentat cascuna natura*, fos jutge de la qüestió dessús dita, *axí com aquell qui mils jo devia saber que altre*. Hoÿdes les rahons de cascuna part, diguí que la luxúria de fembra sobrepujave ·III· vegades aquella de l'hom. Tantost Juno, *molt irada d'açó, usant de la sua acostumada iniquitat*, tolgué'm no solament la vista, mas los ulls. Júpiter, *veent que per dir veritat jo havia encorregut tant gran dampnatge*, en compensació d'aquell donà'm spirit de divinació. (207)

⁶² En referencia a los adjetivos sí que se puede afirmar que la mayoría de ellos van delante del nombre. Algunos ejemplos son *maravigliosa cosa*, *divine consolazione*, *piùssimo Padre*, *perduta libertà*, *piccola mia operetta* o *malvagie femine*.

⁶³ La cursiva es mía e indica las frases encabalgadas con las que Metge practica la *accumulatio*.

Aquí, el uso de subordinadas se limita a una o dos por frase y, además, se combina con la presencia de oraciones simples. Metge también practica la *accumulatio* pero sin la desproporción de Boccaccio.⁶⁴

Con la posición de los adjetivos y de los complementos del verbo pasa lo mismo que en el *Corbaccio*—se hace difícil establecer reglas generales por la gran variedad de estructuras utilizadas. En los compases iniciales, por ejemplo, predominan los adjetivos delante del nombre—*miya statura, reverent cara, diversa natura, gloriosa memoria*—pero también se encuentran ejemplos contrarios a lo largo de la obra—*barret vermell, ànima racional, fel christià*. Es cierto que los ejemplos de este segundo grupo no aceptan otro orden,⁶⁵ así que se puede argüir que Metge coloca los adjetivos delante del nombre cuando la lengua se lo permite. No obstante, este aspecto en lenguas romances no es nada rígido, sino que más bien tiende a la diversidad de soluciones. En la frase “No saps que l’altre dia passé de la vida corporal en què era?” (127), por ejemplo, Metge podría haber utilizado la fórmula *corporal vida* sin forzar excesivamente la sintaxis.

En referencia a los verbos y a sus complementos pasa algo similar. Algunas veces los complementos circunstanciales se colocan antes del verbo—“jo longament havia servit”, “tremolant diguí” (127), etc.—y algunas otras después—“que·ls hòmens muyren inmutablement” (165), “e·m consellàvets falsament” (166), etc. Lo mismo se puede decir de los complementos directos y otros complementos regidos por el verbo. Hay ejemplos en los que aparecen en la forma acostumbrada—“ne·t comanaria la cura de la mia malaltia” (206)—y otros en los que preceden al verbo—“Si foll est, mon propòsit he” (206). Esta variación está tan extendida en *Lo somni* que se puede observar hasta

⁶⁴ De este pasaje cabe destacar la fórmula “tolgué’m no solament la vista, mas los ulls” que recuerda una de las estructuras comentadas del *Corbaccio*: “cominciai non a lagrimare solamente ma a piagnere”.

⁶⁵ En catalán, las fórmulas *vermell barret*, *racional ànima* y *chritià fel* serían agramaticales en el contexto en el que aparecen en *Lo somni*.

en una misma oración: “No puix creure que l’esperit, si res és, puxa tenir altre camí sinó aquell que la carn té” (127). Esta frase mantiene los órdenes habituales para las perífrasis *puix creure* y *puxa tenir* y, en cambio, los altera para los verbos *és* y *té*.

Hasta el momento se han puesto ejemplos del estilo de *Lo somni* y del *Corbaccio* en pasajes que no tienen conexión alguna. No obstante, cuando Metge imita fragmentos concretos de la obra de Boccaccio, su estilo ecléctico y variado se mantiene—una afirmación que sirve también para el resto de fuentes. La frase inicial de *Lo somni* es un caso ejemplar del modo en qué Metge adapta ciertos aspectos de la prosa de Boccaccio pero introduciendo las modificaciones que le parecen necesarias:

Poch temps ha passat que, stant en la presó, no per demèrits que mos perseguidós e envejosos sabessen contra mi, segons que despuys clarament a lur vergonya s’és demostrat, [...] *me vench fort gran desig de dormir*. (125)

Non è ancora molto tempo passato che, ritrovandomi solo nella mia camera, la quale è veramente sola testimonia delle mie lagrime [...] *m’avenne che io [...] sopra gli accidenti del carnale amore cominciai a pensare* (§ 6)

En la primera parte de este fragmento se puede percibir como Metge imita la técnica acumulativa de Boccaccio; sin embargo, al final, en vez de traducir el hipérbaton del texto italiano, escribe una nueva frase sin alteraciones sintácticas. En otros préstamos del *Corbaccio*, en cambio, Metge mantiene, casi palabra por palabra, las modificaciones en el orden de la oración:

—Quatre coses [...] ab equal desig m’estimulen cascuna que jo primerament vos deman d’aquella, e per tal en suma vos demenaré de totes: (165)

—Due cose con pari desiderio mi stimolano, ciascuna ch’io prima di lei domandi; e per ciò in somma domanderò d’amendue: (§ 56)

Otro fragmento que permite comparar el estilo de *Lo somni* y del *Corbaccio* es el discurso misógino. El método imitativo de Metge para este pasaje es el que se ha podido observar en los ejemplos anteriores. Aparecen construcciones de todo tipo y

a veces utiliza las mismas estructuras sintácticas que Boccaccio⁶⁶ y otras las modifica, tendiendo, normalmente a la simplificación.⁶⁷ El número de subordinadas y de alteraciones sintácticas es casi siempre menor. Esto se puede observar comparando más préstamos⁶⁸ y también con el estilo del ataque a los hombre del libro tercero, donde tampoco se abusa de los encabalgamientos ni de los hipérbatos. El fragmento siguiente es un buen ejemplo de ello:

Suspita e ira dius, encara més, que han inconportables, que tot lur studi meten en robar e enganar los hòmens. Posat que axí fos [...] com afermes, ço que no atorch, no seria gran meravella, attès ço que·ls és fet. Tu saps bé que·ls hòmens viuen ab contínua suspita e gelosia, bé però que se'n saben mils cobrir que les dones, e són terriblament irats si elles fan alcuna cosa que encontinent no·ls sia manifestada. (251)

Finalmente, queda destacar otro componente estilístico compartido por ambas obras. En ciertos pasajes, hay un gusto por las frases equilibradas y simétricas. En el *Corbaccio*, por ejemplo, cuando el protagonista ve el espíritu acercarse dice: “in parte mi porse paura e in parte me recò speranza” (§ 36). Boccaccio utiliza otra construcción parecida para expresar la ambivalencia del lugar donde reside el espíritu: “È il vero que men dura stanza che questa non ho, ma di meno pericolo” (§ 58). En *Lo somni* también hay una gran cantidad de frases de este tipo. Por ejemplo, Metge pone en boca del rey Joan: “No és stat hom qui sie nat qui no muyra, ne qui muyra que no sie nat” (169) o “Sperança de aconseguir la glòria eternal me consola, e tristor com ja no y son me puny continuament” (170). Este tipo de construcciones, a parte de

⁶⁶ Por ejemplo, “Ffembra és animal inperfet” (208-09) mantiene la misma estructura que “La femina è animale imperfetto” (§ 133).

⁶⁷ Por ejemplo, la frase “No-res-menys, elles meten tot lur estudi en trobar guisa novella e pomposa” (211) mantiene el orden habitual sujeto, verbo y complementos. En el texto de Boccaccio, en cambio, los complementos van delante del verbo: “E primeramente alle fogge nuove, alle leggiadrie non usate, anzi lascivie, e alle disdicevoli pompe si danno” (§ 142).

⁶⁸ Por ejemplo, se puede comparar “Esse, di malizia abbondanti, la qual mai non suppli, anzi sempre aerebbe difetto, considerata la loro bassa e infima condizione, con quella ogni sollecitudine pongono a farsi maggiori” (§ 136) con la versión muy simplificada de Metge “Elles, conexents lur defalliment, volen que hom pens que hajen moltes coses que natura no·ls ha donat” (209-10).

aportar equilibrio formal, representan la realidad de una forma dual. Las ideas, los conceptos y hasta las emociones de los personajes aparecen al lado de su contrario—vida y muerte, esperanza y desesperanza, etc. Podría tratarse solamente de un modo de expresión afectado: no obstante, como se verá a continuación, este dualismo en la expresión está en sintonía con la retórica de la ambigüedad que se percibe en ambas obras.

1.4 La retórica de la ambigüedad

Como se ha expuesto en la introducción de este capítulo, el *Corbaccio* y *Lo somni* han generado interpretaciones muy diversas—algunas de ellas opuestas entre sí. Esta diversidad de lecturas se explica porque ambas obras se articulan en base a una retórica de la ambigüedad que afecta una gran cantidad de elementos. El estilo, los diálogos y el comportamiento de los personajes conforman un gran dispositivo que bloquea la formulación de un significado único e inequívoco. Explicar las ambigüedades de *Lo somni* a partir de la influencia del *Corbaccio* es una propuesta nueva. Aun así, hay que decir que algunos críticos anteriores ya lo habían intuido. En su edición del texto de Metge de 1924, Casacuerta señala algunos paralelos textuales con la obra de Boccaccio y añade que la acción de *Lo somni* fue sugerida principalmente por el *Corbaccio*. Riquer también observa que Boccaccio es el único autor que, teniendo una presencia indiscutible, no aparece citado en ninguna de las obras de Metge (“Boccaccio” 461-51). En la clasificación de las fuentes que hace Cingolani, el *Corbaccio*, junto con el *Secretum* y el *Somnium Scipionis*, pertenece a la categoría etérea de las fuentes psicológicas (*Lo somni* 35). Todas estas afirmaciones insinúan que la presencia del texto de Boccaccio en *Lo somni* va más allá de la cita textual; no obstante, ninguno de estos críticos define esta presencia con exactitud. Quien más se acerca a una definición es Cingolani. Según su clasificación, las fuentes psicológicas y de pensamiento son las que marcan las pautas de comportamiento de los persona-

jes, sobre todo del protagonista. Esta afirmación es totalmente cierta; sin embargo, el comportamiento de los personajes—que, como se verá, es ambiguo—es solo una de las múltiples facetas de la retórica de la ambigüedad y, además, esta retórica es un rasgo exclusivo de la obra de Boccaccio que no se encuentra ni en Petrarca ni en Cicerón.

La ambigüedad de la obra de Boccaccio no se puede dar por sentada. Durante mucho tiempo se ha entendido que el *Corbaccio* es una obra esencialmente misógina que se sirve de una experiencia masculina concreta para articular uno de los ataques más violentos al género femenino de toda la literatura.⁶⁹ Solo más recientemente, a partir de los trabajos de Barricelli, Nykrog, Cassell y Hollander, se ha dado visibilidad a la dimensión paródica del *Corbaccio* y, con ella, a una doble interpretación de su significado. Es cierto que el discurso misógino ocupa la mayor parte del relato, pero también es evidente que se trata de las acusaciones estériles de un marido desechado. Psaki afirma que sería del todo imprudente simplificar el caos del *Corbaccio* en certezas sin ambigüedades (“Boccaccio” 126) y es, precisamente, esta complejidad la que sale a relucir con la imitación de Metge.

La ambigüedad del *Corbaccio* se fundamenta en la contraposición constante de argumentos contrarios sin una solución clara a favor del uno o del otro. Barricelli (104-05) lo define con la expresión *the two-way tonality* y lo ejemplifica con esta frase del narrador boccacesco: “ciò che mi pareva davanti, ora mi pare il contrario” (§ 376). Examinada de forma aislada esta afirmación no tiene nada de ambigua. El narrador no hace más que expresar la conversión de su pensamiento—es decir, antes creía en la nobleza de las mujeres y ahora está convencido de su maldad. Es cuando se pone en relación con otros fragmentos que aparecen las contradicciones. Anteriormente, la voz narrativa había expresado, también de forma ambivalente, otras opiniones

⁶⁹ Ver páginas 37-39 de este capítulo.

distintas. Por ejemplo, al principio afirma que la culpa de su desgracia la tiene el rechazo irracional que sufre por parte de la mujer que ama: “senza alcuna mia colpa, io fossi fieramente trattato male da colei la quale io mattamente per mia singulare donna eletta avea” (§ 6). En este punto, su tristeza es tan grande que llega a desear la muerte. Al cabo de poco, tiene una revelación en la que se aclara que el único culpable de su desdicha es él mismo: “Quella donna [...] t’è, sì come tu di’, di gravi pensieri cagione? Tu se’ ingannato: tu, non ella, ti se’ della tua noia cagione” (§ 10). Parece, entonces, que esta revelación está en la línea de la reflexión consolatoria del diálogo boeciano que propone la vida interior como única vía de acceso a la felicidad.⁷⁰ Sin embargo, más adelante, se observa que el pensamiento consolatorio tiene otra función mucho más práctica. Se trata de alejarlo del suicidio para que pueda vengarse de la mujer que lo ha burlado: “Ma certissimo può essere a tutti che ogni speranza di vendetta, od altra letizia di cosa che qua rimanga, fugge, nel morire, a ciascuno” (§ 20).

El significado de la frase mencionada anteriormente—*ciò che mi pareva davanti, ora mi pare il contrario*—, entonces, no es nada claro. Es difícil decidir si lo que le parecía antes se refiere al convencimiento de la maldad de la mujer, a su propia garrulería o al deseo de venganza. Si no se puede determinar lo que le parecía antes, aún menos, lo contrario. Hay que contar que los cambios en la opinión del protagonista no se resuelven en este punto, sino que se van repitiendo a lo largo del diálogo. El lector puede hacer el ejercicio de combinar diferentes opciones para dar sentido a la frase mencionada y nunca llegará a una interpretación definitiva.⁷¹

La mayoría de oraciones del *Corbaccio* contribuyen a la atmósfera de desconcierto que acecha el lector desde el comienzo de la obra. En el ejemplo citado, el narrador no solo utiliza pronombres que pueden referirse a cosas muy diversas, sino también

⁷⁰ “Quid igitur o mortales extra petitis intra vos positam felicitatem?” (1.75).

⁷¹ A continuación se pondrán de relieve otros ejemplos.

el verbo *parere* en vez de *credere*—debilitando la certeza de lo que está afirmando.⁷² En una lectura más amplia, se pueden encontrar contradicciones en casi todos los aspectos que conforman el *Corbaccio*. Se ha visto con la culpabilidad de la mujer en oposición a la culpabilidad del protagonista, pero ocurre lo mismo con el sentimiento de gratitud del proemio de la obra⁷³ y la venganza que se propone alcanzar al final—o con la pretendida intención curativa del discurso misógino del espíritu y la carcajada que provoca en el protagonista, por poner otro ejemplo. Una lectura global de la obra que dé solución a todas estas contradicciones es casi imposible de conseguir. Aparentemente, el *Corbaccio* concluye con la conversión de su protagonista, que adopta la perspectiva antifeminista que le propone el espíritu. De todos modos, la exageración del discurso misógino y el consejo final—“voglio che della offesa fattati da lei tu prenda vendetta” (§ 383)—posibilitan una interpretación irónica. La obra, que da voz a la rabia y a la frustración de dos hombres rechazados por una misma mujer, se vuelve en contra de sus protagonistas. En vez de presentar un caso de elevación espiritual a partir del abandono de los placeres de la carne, el *Corbaccio* expone un caso de resentimiento y vanidad. Al espíritu, no le basta el vituperio a la viuda, sino que pide venganza de sus ofensas—a ella y a todo el género femenino. Asimismo, tampoco hay ninguna prueba de que estos personajes, que han mostrado una opinión cambiante a lo largo de la obra, al final tomen una postura definitiva.

El estudio de esta retórica de la ambigüedad desvela algunos parecidos notables entre *Lo somni* y el *Corbaccio*. Uno de los aspectos que más llama la atención es la

⁷² En la mayoría de casos, el narrador-protagonista del *Corbaccio* solo se atreve a decir lo que le parece ver o creer. Esto se puede observar perfectamente con el pasaje posterior a que el protagonista caiga dormido: “a me subitamente parve intrare in uno dilettevole e bello sentiero”, “Il luogo [...] non mi pareva conoscere”, “tanto più pareva che di piacere mi porgesse” (§ 27-28), etc. La repetición de frases con el verbo *parere* persiste con la misma intensidad hasta que empieza el diálogo con el espíritu y se repite en el despertar final.

⁷³ “Qualunque persona, tacendo, i benefici ricevuti nasconde senza aver di ciò cagione convenevole, secondo il mio giudizio assai manifestamente dimostra sé essere ingrato e mal conoscenti di queglii. [...] intendo di dimostrare nello umile trattato seguente una speciale grazia, non per mio merito ma per sola benignità di Colei” (§ 2-3).

forma en la que los autores se proyectan en la ficción. Ambos narradores-protagonistas recrean una imagen pública de sí mismos que, lejos de clarificar las intenciones de los autores, dificulta aún más la interpretación de sus obras. Si los *alter ego* de Dante y Petrarca siempre asumen el rol de héroe intelectual, Boccaccio y Metge son una especie de antihéroes que fracasan en su *quest* porque son incapaces de ver más allá de sus horizontes de conocimiento. El protagonista del *Corbaccio* es un hombre de cultura y experiencia que no actúa de acuerdo con estas condiciones. Primero, aparece excesivamente afectado por su frustrada fantasía sexual con la viuda—hasta el punto de plantearse el suicidio—y, como solución, acata los deseos de venganza del espíritu—que representan el rencor del marido burlado. A todo esto, Boccaccio viste su protagonista de elementos conocidos de su persona, a partir de los cuales se forjaron las primeras interpretaciones—biográficas y misóginas—del *Corbaccio*. Es casi imposible determinar si el personaje de la viuda se basa en una persona real pero sí que hay otros elementos de la ficción que se corresponden a la biografía conocida de Boccaccio. Por ejemplo, el hecho de que el *Corbaccio* sea una obra de madurez—es la última pieza en vulgar de su autor—y que, cuando la escribe, Boccaccio es una figura intelectual totalmente consagrada en el ámbito italiano.⁷⁴ El espíritu expone las dos razones por las cuales el protagonista es el único responsable de su situación miserable: “per fare il ragionamento minore, due solamente m’agrada toccarne: l’una è la tua età, la secondo sono gli tuoi studii” (§ 118).⁷⁵ La construcción de esta personalidad también tiene que ver con las referencias a la propia carrera literaria de Boccaccio. El espíritu no solo conoce la oposición del padre de Giovanni cuando em-

⁷⁴ El uso de la palabra estudiante es también significativa en este punto. En la *Epistola al Nelli* (Padoan, “*Corbaccio*” 5.2: 560), Boccaccio se nombra a sí mismo “uomo studente”.

⁷⁵ Esta frase pudo haber inspirado un fragmento de *Lo somni* en boca de Tiresias (Riquer, *Obras* 167; citado en Cingolani, *Lo somni* 190): “Són açò paraules de home ab sana pensa? Són açò paraules convenientes a la tua edat? Són açò paraules de home qui am sciència e haja legit tant com tu?” (190). En el *Corbaccio*, a partir de este punto, el espíritu no para de hacer referencia a los estudios del protagonista hasta llegar a esta mención: “non miga per quello che tu per li tuoi studi potevi sapere, ma a quello che per quelli ti sarebbe stato mostrato” (§ 339).

pezó a escribir—“Gli studdi addunque alla sacra filosofia pertinenti [...], più assai che il tuo padre non arebbe voluto, ti piacquero” (§ 127)—sino también su predilección por la literatura—“e massimamente in quella parte che a poesia appartiene” (§ 127). Tanto es así que el espíritu hace referencia a la fama de la que gozó el protagonista como escritor. En concreto, le recomienda que acuda a lugares solitarios donde pueda “operando, versificando, essercitare lo ’ngegno e sforzarti di divenire migliore e d’ampliare a tuo potere, più con cose fatte che con parole, la fama tua” (§ 196). Dentro del *Corbaccio* también hay referencias indirectas a otras obras de Boccaccio. La más significativa es la relación que se establece con el séptimo cuento de la octava jornada del *Decameron*.⁷⁶ A parte de que los protagonistas son también un académico y una viuda, en la diatriba misógina del *Corbaccio* aparece esta referencia: “I miseri studianti patiscono i freddi, i digiuni e le vigilie” (§ 168).

En este sentido, el narrador-protagonista de *Lo somni* se parece sospechosamente al personaje principal del *Corbaccio*. Bernat Metge también proyecta aspectos de su imagen pública en el protagonista de su ficción. Solo hace falta recordar la mención a los falsos acusadores al principio de la obra o su evidente relación con el rey Juan a quién “longament havie servit” (127)—una afirmación fácilmente demostrable con la documentación conservada. Pero aún más, el Bernat de *Lo somni* es también un hombre de letras experimentado inmerso en una crisis moral. El protagonista del *Corbaccio* no oculta su cultura, pero se lamenta de que no le haya servido para prevenirlo de los engaños de la viuda. El protagonista de *Lo somni* utiliza una estrategia ligeramente

⁷⁶ Esta historia, contada por Pampinea, narra el desencuentro amoroso entre Rinieri, un joven académico, y Elena, una viuda reciente. Rinieri declara su amor a la viuda y ésta, que está enamorada de otro hombre, decide burlarse de él haciéndole pasar toda una noche de invierno a la intemperie con falsas promesas de amor. Como anuncia Pampinea al principio, se trata de un cuento sobre las consecuencias de mofarse de los hombres. En efecto, Rinieri, que sobrevive la noche por poco, termina vengándose de la viuda haciéndole pasar todo un día de julio desnuda en una terraza para que sufra las quemaduras del sol. El paralelismo entre la condición de los personajes y el rencor resuelto en venganza son solo algunos de los elementos que conectan el *Corbaccio* con esta historia. Para un análisis más detallado, véase Hollander, *Boccaccio’s Last Fiction* 18-23.

distinta. Aunque hace alarde de su erudición en muchos puntos de la obra, insiste en negarla. Así, cuando el rey le pide que ponga por escrito el diálogo que han mantenido sobre la inmortalidad del alma, él exclama: “O, senyor, [...] e de mi us trufats? [...] Per ignorant que sia, no ignor que la mia força és pocha, l’enginy tart e la memòria fluxa” (180). A lo que el rey responde: “Lo teu saber és suficient a açò, si no voler no l’empatxa” (180). El tema de la erudición de Bernat aparece en otros momentos de la obra. Orfeo, por ejemplo, se niega a darle explicaciones referentes a las características del infierno porque solo son necesarias a los iletrados, interpelando a Bernat: “E per què’t fenys pus ignorant que no est?” (202).⁷⁷ Durante el diálogo del libro primero, Bernat no solo demuestra su cultura citando a diversas autoridades literarias, sino que es presentado como compañero intelectual del rey. Es el mismo monarca quien alude al *Comentarii in Somnium Scipionis* que le recomendó a Bernat durante una estancia “en Mallorcha” (151) para que pudieran discutir sobre la obra de Macrobio. En *Lo somni* también se cita la actividad literaria de Bernat Metge. Curiosamente, se trata de una mención a su popular traducción al catalán de la *Griseldis* de Petrarca que incorpora en el elenco de mujeres virtuosas en la defensa del libro cuarto.⁷⁸

Todas estas correspondencias entre los autores y los protagonistas del *Corbaccio* y de *Lo somni* tienen, *a priori*, un carácter positivo y hacen pensar que Boccaccio y Metge construyen un *alter ego* ficticio para posicionarse en relación a los distintos discursos ideológicos que aparecen en sus obras. Es decir, se trataría de un *self-fashioning*, al estilo de Dante y Petrarca, para demostrar su cultura e integridad moral. El sentido de la obra, entonces, giraría alrededor del proceso intelectual de su autor-protagonista. No obstante, una lectura del *Corbaccio* y de *Lo somni* en estos

⁷⁷ Al final del segundo libro, Bernat reconoce los nombres de Orfeo y Tiresias, pero dice haber olvidado los hechos relevantes de sus vidas.

⁷⁸ “La paciència, la fortitut e amor conjugal de Griselda, la istòria de la qual fo per mi de letí en nostre vulgar transportada, callaré, car tant és notòria que ja la reçiten per enganar les nits les velles, com filen en ivern entorn del foch” (241).

términos es imposible sostener. Se han puesto ejemplos de la facilidad con la que el protagonista del *Corbaccio* cambia de criterio—primero culpa a la viuda, después se responsabiliza, vuelve a culpar a la viuda, etc. En *Lo somni*, el esquema es muy parecido. La identidad del personaje Bernat está completamente ligada al movimiento de sus opiniones. De hecho, el vocablo *opinió* se repite una y otra vez y es objeto de polémica. Al comienzo, Bernat expone su tesis epicureista—“Ço que veig crech e del pus no cur” (130)—lo cual da lugar al largo discurso del rey para probar la inmortalidad del alma. Durante esta argumentación, el monarca utiliza el término opinión en diversas ocasiones. Por ejemplo en esta frase: “Tots los hòmens han oppinió que Déus és, e conexen-ho naturalment, e de semblant oppinió e conexença son de la immortalitat de la ànima” (149). Bernat parece asimilar la lección y al final del libro primero no solo acepta que el alma es inmortal, sino que lo hace en estos términos: “axí ho crech fermament e ab aquesta oppinió vull morir” (157). A lo que el rey responde de inmediato: “Com oppinió? [...], ans és bé sciència çerta, car oppinió no és àls sinó rumor, fama o vent popular, e tots temps pressuposa cosa duptosa” (157). El mismo personaje que había utilizado el término “opinión” para defender un dogma cristiano, ahora desacredita esta expresión. Bernat se da cuenta de esta contradicción y la aprovecha para fingir su conversión.⁷⁹ Aquí, acepta la tesis del rey como una opinión y, más adelante, vuelve a actuar a la manera de un epicureista,⁸⁰ confundiendo el amor carnal con la felicidad espiritual.

⁷⁹ La contraposición entre “oppinió” y “sciència çerta” también ha sido objeto de estudios críticos. Su origen se remonta a las fuentes de Metge, principalmente Cicerón y Petrarca (Fenzi), pero también en el lenguaje habitual de la cancillería de la Corona de Aragón (Cingolani, *Lo somni* 60-63). En el contexto en el que Metge utiliza estos términos parece que juega voluntariamente con el significado más llano de ambas palabras. Las opiniones se pueden discutir, mientras que la ciencia, ya sea porque remite a un dogma cristiano o a un conocimiento compartido, se acepta como verdadera.

⁸⁰ O, mejor dicho, de la manera en la que se entendía la filosofía de Epicuro en el entorno de Bernat Metge. Véase Renedo, “L’heretge epicuri”.

Los personajes del *Corbaccio* y de *Lo somni* comparten otra característica que los aleja del estatus de héroe. Muchos de los discursos de la obra de Boccaccio constituyen una reprimenda a las faltas, ya sea de la viuda, de las mujeres en general o de los hombres que dedican su atención a las mujeres. El tono de estos fragmentos contrasta con la manera en que los dos personajes masculinos se refieren a sus propias faltas. El protagonista empieza la narración del primer encuentro con la viuda haciendo referencia a las leyes eclesiásticas según las cuales, cuando una mujer pierde su marido, queda liberada del vínculo matrimonial. Se trata de una parábola disuasoria que, como el mismo narrador reconoce, “luogo non ci ha” (§ 83). No obstante, el narrador la pronuncia y, de esta forma, explicita su culpabilidad en la situación. (No hay que olvidar que está confesando su historia amorosa al espíritu del marido de la mujer que ama.) Este recoveco contrasta con la contundencia con la que el protagonista termina su relato, destacando la falsedad y las malas artes de la viuda: “In questa guisa [...], di lei, che mal per me fu veduta, preso fui, dandomi il suo aspetto pieno di falsità, non senza artificiale maestria, speranza di futura mercede” (§ 96). Lo mismo ocurre con el personaje del espíritu. Opuesto a la firmeza de la diatriba misógina, se encuentra el pasaje en el que expone los pecados que está purgando: su afán de dinero y la “sconvenevole pazienza” (§ 64) con la que soportó los excesos de su mujer. Con el sintagma *sconvenevole pazienza*, el espíritu negativiza, irónicamente, la paciencia a la vez que atenúa su culpabilidad.

Se trata de personajes que condenan abiertamente los vicios de los demás, pero que intentan disimular sus fallos. Esta actitud es análoga a la de los personajes de *Lo somni*. Juan, por ejemplo, tan contundente en la defensa de la inmortalidad del alma, abandona su claridad discursiva cuando Bernat le pregunta por sus pecados durante el diálogo del libro segundo. En este punto el rey responde enigmáticamente: “Sperança de aconseguir la glòria eternal me consola, e tristor com ja no y son me puny contínuament” (170). En vez de reconocer de primeras que se encuentra en el Purgatorio,

Juan intenta disimular: “Lladonchs ell gità un gran suspir e, guardant en terra, callà” (170). Preguntado otra vez por Bernat, el rey expone sus pecados—la caza, la música y la astronomía adivinatoria—y, al igual que el espíritu del *Corbaccio*, rebaja el tono de su culpa argumentando que quiso “çercar, a vegades, axí com fan comunament los grans senyors, en quina manera pogra saber als cunes coses sdevenidores” (172).⁸¹

Por otra parte, el protagonista de *Lo somni* lleva este espíritu demagogo hasta el extremo. Bernat vive permanentemente en la dialéctica. No tiene ningún problema en debatir sobre cualquier tema ni en tomar cualquier posicionamiento. A pesar de la defensa a las reinas catalanas y del ataque a los hombres del libro cuarto, es un personaje que también expresa opiniones misóginas. En un punto de la discusión sobre la inmortalidad del alma, Bernat dice que la religión musulmana “és feta en favor de les fembres, lo costum de les quals és tirar los hòmens, e specialment afeminats, a aquell angle que desigen” (158). Metge hubiera podido dirigir la acusación solo a las mujeres que pervierten a los hombres—o solo a las musulmanas—en vez de decir que todas las mujeres tienen esta costumbre; sin embargo, no lo hace. Teniendo en cuenta la precisión de su prosa, hay que concluir que Metge pone intencionadamente una afirmación misógina en boca del personaje que, más adelante, se erige como campeón de las mujeres. De hecho, es el mismo Bernat quien explicita su método de actuación. En uno de los diálogos con Orfeo y Tiersias, el adivino hace este comentario aparte al poeta: “Anit veurem qui és savi o no” (202). El narrador continúa diciendo: “E jo, cobeejant saber per què ho havie dit, dissimulé haver-ho oït; e, com pus graciosament poguí, diguí a Orpheu [...]” (202). Bernat, poco honesto y hasta hipócrita, disimula para mantener las formas. No tiene ningún escrúpulo en decir o callar según más le conviene en sus disputas dialécticas.

⁸¹ Existen otros personajes de Boccaccio que justifican sus pecados de una forma muy parecida. En la *Fiammetta*, por ejemplo, se recurre a la mitología: si los dioses han caído repetidamente en las trampas de amor, ¿cómo se puede resistir una simple mortal? Tómase de ejemplo el fragmento 17 del primer capítulo (Delcorno, “*Elegia*” 40-44).

Otro punto de contacto entre ambas obras es la justificación que se da al extremismo de la diatriba misógina. En el *Corbaccio*, es el espíritu quien justifica la fealdad de su discurso:

Dèi dunque sapere né ogni infermità né ogni infermo potere essere sempre dal discreto medico con odoriferi unguenti medicato; per ciò che assai sono e di quelli e di quelle che nol patiscono e che richeggiono cose fetide, se a salute si vorranno conducere; e <se> alcuna n'è che con cotali argomenti e vocaboli e con dimostrazioni puzolenti purgare e guarire si vogliono, il mal concetto amore dell'uomo è una di quelle: per ciò che più una fetida parola nello intelletto sdegnoso adopera in una piccola ora, che mille piacevoli e oneste persuasioni, per l'orecchie versate nel sordo cuore, non faranno in gran tempo. (§ 276-77)

En cierto sentido, que el espíritu haga este apunte desmonta la lectura misógina de la obra. El personaje que abandera el ataque a las mujeres reconoce que su tono hubiera podido ser otro. Si utiliza palabras fétidas y escabrosas, es porque está subministrando un medicamento en forma de discurso no porque intente describir una realidad concreta. En vez de recurrir a la vileza de las mujeres, aquí, el espíritu se proclama médico espiritual para justificar no solo el contenido misógino, sino también el tono desagradable de su diatriba. En la misma línea, la voz autorial en el proemio de la obra declara que su *umile trattato* debe ser de “utilità e consolazione delle anime di coloro li quali per avventura ciò leggeranno, e altro no” (§ 5). Es decir, se excluye la función de deleite que, junto a la utilidad, forma el binomio indisoluble para la literatura medieval—sin ir más lejos, del *Decameron* (Padoan, “*Corbaccio*” 528). En *Lo somni*, el discurso de Tiresias tiene una función muy parecida. El adivino interrumpe la narración de Orfero causando la ira de Bernat y, después, dice: “Així com lo bon metge, qui no guarde lo plaer del pacient mas lo profit [...], usaré jo en tu, car lo meu ofici no és dir plasenteries ne lagots, sinó desenganar” (189-90). Y a pesar de estas declaraciones, es indudable que ambas obras aprovechan la dimensión humorística de la diatriba misógina.

El conocimiento de Boccaccio de la tradición misógina medieval está fuera de toda duda. Como es sabido, el escritor italiano había estado recopilando ejemplos de vicios femeninos los años previos a la escritura del *Corbaccio* (Cassell, “Il *Corbaccio*” 353), además de las referencias constantes a fragmentos de la sexta sátira de Juvenal (Pinelli). Boccaccio se sirve de este conocimiento para transformar la misma misoginia. La operación de la voz autorial en el proemio consiste en presentar una sátira misógina en forma de tratado moral. A pesar de esto, el humor de la fórmula satírica termina imponiéndose. El *Corbaccio* es una obra que produce asco y risa a partes iguales. Por esto, llega un punto en el que el protagonista no se puede contener: “A questa parola dich’io che, con tutto il dolore e la compunzione ch’io sentia delle mie colpe, dinanzi agli occhi postemi dalle vere parole dello spirito, io non pote’ le risa tenere” (§ 244). El protagonista afirma que las palabras del espíritu son verdaderas, aun así, estalla la carcajada. Como toda la obra, esta reacción es también contradictoria.

Este es solo un indicio para poner en duda la conversión del protagonista del *Corbaccio*. Al final de la obra, es cuando la ambigüedad del estilo boccacesco alcanza sus cotas más elevadas. El espíritu le dice al protagonista: “veggio che già perdono della offesa hai meritato”; pero también muestra sus dudas: “se non m’inganno, anzi se le tue lagrime non m’ingannano” (§ 380). La respuesta del protagonista es igualmente incierta: “Dio, che, solo, i cuori degli uomini vede e conosce, sa se io dolente sono e pentuto del male commesso e se io così col cuore piango come cogli occhi” (§ 381). El espíritu, en vez de asegurarse de que su mensaje haya cuajado, se limita a aconsejarle que convierta su amor a la viuda en odio y que planee su venganza. Al despertar, el protagonista se encuentra en una situación paralela a la del comienzo: “maravigliatomi forte, sopra le vedute cose cominciai a pensare; e, mentre meco ad una ad una ripetendo l’andava et esaminando se possibili fosse così essere il vero, come mi pareva avere udito” (§ 408). La estructura de esta frase recuerda las del principio de

la obra⁸² y, en ella, vuelve a aparecer el verbo *parere*. El protagonista es incapaz de decidir si la visión—su mensaje y mensajero—ha ocurrido de verdad o ha sido fruto de su imaginación.

Metge, a través de su *alter ego* en la ficción, convierte el ataque a las mujeres de Tiresias en mero contenido dialéctico, como lo ha hecho con todos los temas que aparecen en *Lo somni*. El adivino lanza la diatriba misógina a Bernat con una intención curativa y éste contesta con un ataque al género masculino. También se llega a un punto en el que el protagonista de *Lo somni* no puede contener la risa. Tiresias compara el tiempo que tardan las mujeres en levantarse de la cama con el tiempo que necesita el Papa para preparar el santo oficio, entonces Bernat dice: “Ladonchs no-m poguí abstenir de riure una gran estona” (226). Metge no se relaciona tanto con la tradición misógina medieval, sino específicamente con la reescritura de esta tradición que le ofrece el *Corbaccio*. Para Bernat, el ataque a los hombres es una broma al igual que el ataque a las mujeres. Donde Tiresias dice “No és animal en lo món menys net que fembra” (209), Bernat responde “Dius que no són netas. No scé conèxer que-ls hòmes sían pus nets, si donchs no entens haver parlat dels accidents naturals” (249). Donde el adivino acusa a las mujeres de cubrir sus imperfecciones con maquillaje, Bernat dice lo mismo de los hombres: “De pintar les has diffamades, de trobar guisas novellas e pomposes [...] de aquest peccat [...] ne deuen ésser absoltas, majorment que-ls hòmens hagen la culpa, que, attesa lur condició, fan piyor que ellas” (249). Y, así, con todas las acusaciones restantes. La referencia constante a las palabras de Tiresias, que no son otras que las del espíritu del *Corbaccio*, revela la intención paródica de *Lo somni*. Al personaje Bernat ya le ha dejado de importar si los hombres son más o menos viciosos que las mujeres; solo se preocupa de ganar la

⁸² Nótese el paralelismo entre “sopra le vedute cose cominciai a pensare” y “sopra gli accidenti del carnale amore cominciai a pensare” (§ 6).

batalla dialéctica. Esta estrategia no es nueva, sino que ya la había utilizado en el libro primero argumentando a favor de la inmortalidad del alma de los animales.⁸³

La risa de Bernat es el punto de partida de la réplica del libro cuarto. El personaje se toma la diatriba de Tiresias como un desafío dialéctico, pero no puede comprender ni compartir su contenido. El enfrentamiento entre Bernat y Tiresias contrasta con el diálogo entre el mismo protagonista y el rey. En la primera de las discusiones, aunque Bernat no acepta fácilmente la inmortalidad del alma, el tono es amigable. Los dos personajes defienden posiciones opuestas, pero Bernat va modulando su postura con los argumentos del rey. Por ejemplo, termina aceptando que cree en cosas que nunca ha visto y Juan dice: “Gran pler és a l’argüint com lo responent no solament atorga la sua conclusió, ans la prova” (131). Y, al final de la primera parte, Bernat se declara “no solament iluminat mas entegrament consolat” (164) por todo lo que el rey ha demostrado. Estas reacciones son muy diferentes de las que provoca el debate sobre el género femenino. Cuando Tiresias ataca directamente a la mujer que Bernat ama, éste no puede contestarle del disgusto: “Més amara, ladonchs, que m’hagués dat ·XX· colps pel cap, ab lo bastó que portave, que com així parlà” (227). La confrontación entre el protagonista y el adivino llega a las manos y Orfeo tiene que intervenir para que no pase a males mayores.⁸⁴

Todo el libro cuarto de *Lo somni* es un intento desesperado de discutir lo indiscutible. En el mundo que recrea Metge, Tiresias tiene razón. En cierta manera, el protagonista empieza su discurso con la conciencia de que ya ha sido abatido: “Trist jo, ladonchs, e desconortat, no en altra manera que·l laurador quant vol segar lo blat e

⁸³ La intervención de Bernat también responde, punto por punto, a los argumentos del rey: “Jo primerament veig que la ànima dels bruts és substància spiritual, car stant dins e fora del cors, és invisible [...]. No-res-menys és racional, car veig que squiva perills e çerqua plaers [...]. Part aço, senyor, me havets dit que tota substància intel·lectual és incorruptibla, e jo veig que la ànima dels bruts és intel·lectual [...]” (160).

⁸⁴ “Encontinent Orfeu, posant-se e·l mig d’amdosos” (247). El poeta interviene para evitar el enfrentamiento físico y para advertir a Bernat que el adivino solo está diciendo la verdad.

troba l'espiga buyda [...]” (231). Su cautela en el ataque a los hombres también lo delata. Bernat no dice mal de todos los hombres sino “tant solament dels hòmens dolents e viciosos” (248), ya que le parece que Tiresias ha hecho lo mismo con las mujeres—lo que el adivino niega rotundamente. Por su parte, Orfeo lo advierte: “Ffuig a ocasió, e no li vulles contrastar [...]. Sàpies que, si jamay Tirèsias dix veritat de res, tot quant ha dit de aqueixa dona que tu ames es ver, que en res no ha mentit” (247). Al final, Bernat se despierta “fort trist e desconsolat” (260), con la sensación de qué el alma se ha escapado de su cuerpo. *Lo somni*, como dice Friedlein, es un cuento de desconsuelo.

En *Lo somni*, Bernat Metge recrea una realidad compleja y poliédrica, en la cual cada componente cuenta con su contrario. Por cada una de las autoridades que cita el rey Juan en defensa de la inmortalidad del alma, Bernat cita a otra con un argumento antagónico; opuesto a la belleza de la narración de Orfeo, se encuentra la diatriba misógina de Tiresias; en contra del ataque a las mujeres, Bernat sale en su defensa atacando a los hombres y elogiando a las reinas de la Corona de Aragón; y, a la consolación del primer diálogo, le corresponde el desconsuelo del segundo. A través de la capacidad dialéctica de su protagonista, Metge convierte la desproporción del *Corbaccio* en una obra perfectamente equilibrada.⁸⁵ El lector de la obra de Boccaccio entra en el juego de contrarios a partir de la exageración. El ataque a las mujeres es tan brutal y gratuito que obliga a dudar de la entereza moral de su emisor, el espíritu del *Corbaccio*, y de la seriedad del autor. En *Lo somni*, en cambio, son los mismos personajes quienes formulan y explicitan los puntos de vista contrarios.

⁸⁵ Una desproporción que afecta el estilo y la dureza del discurso misógino en boca del espíritu. No obstante, el *Corbaccio* es una obra perfectamente equilibrada en su estructura interna (Hollander, *Boccaccio's Last Fiction* 2-4).

1.5 Conclusiones

El *Corbaccio* y *Lo somni* son dos obras que ironizan sobre las limitaciones del conocimiento. Ambos protagonistas son personas de cultura que han dedicado la mayor parte de su vida a la lectura y al estudio, pero esta educación les sirve de muy poco a la hora de resolver los conflictos morales e intelectuales originados, en parte, por el mismo conocimiento que poseen. En el *Corbaccio*, el protagonista no solo está a punto de suicidarse, sino que para salir de esta situación acata el consejo de un hombre humillado y lleno de frustración. En *Lo somni*, el protagonista opta por esquivar las ideas que no le agradan con el uso constante de la dialéctica. Bernat se resiste, con todo tipo de argumentos, a aceptar las dos lecciones de su visión: la inmortalidad del alma y la infelicidad que produce el amor de una mujer. Al final, es víctima de su propio método y si bien consigue entretener al contrincante, se queda muy lejos de convencerlo. La verdad, aunque dolorosa y desagradable, se impone a sus argumentos.

¿Cuál es, sin embargo, la posición final del protagonista? ¿Está triste porque finalmente ha entendido el error de sus creencias o solo porque no ha podido convencer a Tiresias? Una cuestión que queda sin resolver, a menos que el lector imponga su interpretación. Boccaccio y Metge coinciden en crearse una imagen pública a través de personajes que, como se ha demostrado, se caracterizan por la ambigüedad moral—una imagen que ha determinado la crítica de su producción literaria. Captar la intención de estos autores a través de sus personajes conduce a un callejón sin salida. Sin embargo, entender que la ambigüedad es uno de los componentes esenciales de la poética del *Corbaccio* y *Lo somni* permite leer estas obras bajo una nueva luz. El *Corbaccio* no es el exabrupto misógino de un hombre que ha perdido la razón por el rechazo de una mujer, sino la burla definitiva a unos personajes patéticos y fracasados. El discurso misógino ha calado tan fuerte en su mentalidad que ya no son capaces de ver más allá de su propia frustración—hasta el punto de convertir un tratado moral en un tratado de venganza. *Lo somni* presenta el caso de un personaje

tan poderoso en sus habilidades dialécticas como incapaz de vivir felizmente con la verdad. Bernat es un erudito increíblemente dotado que quizás al final de la obra haya empezado a comprender que la verdad trasciende su dialéctica—o quizás no.

CAPÍTULO 2

AMBIGÜEDAD Y MITOLOGÍA EN EL JARDÍN: LA INFLUENCIA DE BOCCACCIO EN LA *GLÒRIA D'AMOR* DE FRA BERNAT HUG DE ROCABERTÍ

*Ogni cosa del mondo a sapere
non è peccato, ma la iniquitate
si dee lasciare a quel ch'è ben tenere.*

Amorosa visione III, 31-33

*A 'mor li-n pren com los qui'n la mar pesquen,
Prenent tot peix que dins lur filat vogi.
Crech lo que oig, pus tants amants hic tresquen.*

Glòria d'amor 1,508-10

2.1 Introducción

2.1.1 Vida y obra de fra Bernat Hug de Rocabertí

Fra Bernat Hug de Rocabertí (c. 1416-85) fue un caballero y poeta cortesano, hijo de una de las familias más poderosas de la alta nobleza catalana que tenían una influencia directa en el gobierno de los reinos de la Corona de Aragón. Se sabe que parientes cercanos de Rocabertí sostuvieron cargos importantes durante los reinados de Alfonso el Magnánimo y de Juan II y que, ya desde el siglo XIV, participaban habitualmente de la actividad cultural de la corona, con el cultivo de la poesía y el ejercicio de la caza. Es fácil imaginar que Rocabertí se integrara con naturalidad en la corte y que debía sentir la literatura como una ocupación propia de su clase y conectada a su linaje (Torró Torrent y Rodríguez Risquete 410). Bernat inició su carrera militar ingresando en el orden caballeresco de San Juan del Hospital o San

Juan de Jerusalén,¹ donde fue prosperando con el paso de los años. Alrededor de 1444, trasladó su residencia a Saragoza y es de suponer que en esta ciudad entró en contacto con el infante Juan de Aragón, rey de Navarra y lugarteniente de Alfonso el Magnánimo. Rocabertí se convirtió en uno de los personajes de confianza de Juan II. Participó activamente en la guerra civil por la sucesión del trono en 1451, entre Juan y su hijo el príncipe Carlos de Viana, y, después de la guerra, ejerció de embajador ante el rey de Francia para la recuperación de los territorios del Rosellón (411).

Si bien la biografía de fra Bernat Hug de Rocabertí ha sido descrita en profundidad,² el estudio crítico de su obra más importante, la *Glòria d'amor*, todavía se encuentra en un estado embrionario. Se han conservado dos copias de este poema: una pertenece al *Cançoner d'Amor* o *Cançoner d'Obres Enamorades* de la Biblioteca Nacional de París (J) y, la otra, a su *descriptum* del siglo XVII (K).³ Esta obra solo cuenta con dos ediciones modernas: la de Del Balzo, de 1889, que incluyó el poema de Rocabertí en una recopilación de autores entorno a Dante Alighieri, y la de Hea-

¹ La presencia de este orden militar en la Corona de Aragón está atestiguada desde principios del siglo XII, siempre al servicio de los reyes cristianos en su lucha contra los musulmanes (Bassegoda i Pineda 35-36).

² Torres Amat fue el primero en dar noticia de Rocabertí en su diccionario de escritores catalanes, identificándolo como el autor de dos composiciones del cancionero de París: la “Estrampa” y la *Glòria d'amor* (550). Este crítico da algunas pinceladas biográficas, como el hecho de que Rocabertí fue caballero del orden del Hospital y general de Juan II de Aragón durante la guerra civil catalana del siglo XV. También señala la relación entre Rocabertí y el poeta Pedro Torrellas a partir de una respuesta de Torrellas contenida en el manuscrito *Jardinet d'orats*. Posteriormente, Núria Coll y Santiago Sobrequés realizaron otras aproximaciones históricas con nuevos materiales de archivo. Martí de Riquer, en su *Història de la literatura catalana* (3: 148-60), utiliza las aportaciones de Coll y examina, por primera vez, la obra de Rocabertí en su conjunto. Por su parte, Marfany revela la posición privilegiada de la *Glòria d'amor* dentro del panorama literario catalán del siglo XV. Finalmente, queda mencionar la tesis doctoral de Bassegoda, que termina de fijar la información conservada hasta ahora sobre este autor.

³ J (París, Bibliothèque Nationale, ms. esp. 225) y K (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 10), según la nomenclatura más moderna que utilizan Marfany (45-46) y Bassegoda (159). La copia del manuscrito K tiene un valor bastante reducido ya que se han perdido los folios que contienen la primera mitad del poema. Sus variantes tampoco ayudan a establecer el texto (Heaton 14).

ton, de 1916, dedicada exclusivamente a la *Glòria d'amor*.⁴ La falta de atención de la que ha sido objeto el poema de Rocabertí no solo se debe al reducido corpus de obras que se han conservado de este autor, sino a las dificultades críticas que plantea. La *Glòria d'amor* es una rareza dentro del ambiente literario en el que circuló. Este poema consiste en el relato en primera persona de la visión de un jardín de amor, un lugar dedicado a premiar a los amantes corteses y a castigar a los ingratos. El poema empieza con la lamentación del narrador-protagonista que se encuentra absolutamente deprimido por el rechazo de su dama. Cuando le parece que la única salida es la muerte, llega delante de las puertas de un jardín. Allí, conoce a su guía, “Co-neixença” ‘Conocimiento’, quien lo conduce dentro del jardín, lo ayuda a interpretar las escenas que se van sucediendo y lo presenta a las almas que habitan este espacio para dialogar con ellas. Al centro del jardín, encuentran el dios Amor con su comitiva y éste, a petición de Conocimiento, concede una flecha al protagonista para vencer la resistencia de su dama. Al final, la visión se desvanece repentinamente después de presenciar una extraña y terrorífica comitiva de personajes.

La *Glòria d'amor* es una alegoría moral en verso de tema sentimental. El género literario más cercano lo constituyen los infiernos de amor castellanos que Pérez Priego define como el conjunto de alegorías sentimentales de tono dantesco entre los cuales destaca el *Infierno de los enamorados* del marqués de Santillana (*Estudios* 63-74). Es cierto que la *Glòria d'amor* coincide con esta definición; sin embargo, un estudio comparativo demuestra que la propuesta literaria de Rocabertí va mucho más allá de la de sus parejos castellanos. Uno de los elementos diferenciales es el tratamiento de las fuentes literarias. Al contrario que otros poetas de infiernos de amor, Rocabertí es un autor erudito que recurre directamente a sus fuentes cuando las imita.⁵ Es

⁴ En este trabajo se reproduce el texto ofrecido por Heaton, ya que la edición de Del Balzo contiene muchas erratas de transcripción.

⁵ Salvador Miguel sugiere que la mayoría de autores de infiernos de amor—como Juan de Andújar, el bachiller Jiménez o el anónimo de la *Triste deleytación*—accedieron a sus fuentes italianas de

posible que la singularidad de la *Glòria d'amor* se deba a las condiciones especiales del entorno de Rocabertí,⁶ pero tampoco hay descartar que existieran otros infiernos de amor cultos, en catalán, en castellano o en italiano, que simplemente no se hayan conservado.⁷

El auténtico desafío crítico de la *Glòria d'amor* es el rompecabezas de citas literarias que le da forma. Cambouliu fue el primero en estudiar críticamente el poema de Rocabertí y estableció la idea de que se trata de una imitación bastante pobre de la *Divina Commedia*.⁸ El crítico francés trazó una serie de paralelos temáticos entre los dos poemas—ambos relatan una visión en sueños del mundo de los muertos, cuentan con la presencia de un personaje-guía y permiten una interpretación alegórica de las situaciones que se desarrollan—, localizó algunos préstamos y también observó el parecido en la versificación.⁹ En 1860, Bartsch publicó un breve artículo sobre el *Cançonier d'amor* en el que da cuenta de la familiaridad de Rocabertí con la poesía provenzal.¹⁰ También en 1860, Landau puso en entredicho la tesis de Cambouliu ar-

segunda mano, probablemente a través de la actividad literaria de Santillana o de los compendios de versos que circulaban (314).

⁶ En Rocabertí se dan todas las condiciones para la aparición de un escritor singular, capaz de incorporar nuevos elementos en su propia tradición. No solo perteneció a una familia de la alta nobleza con sensibilidad por las letras y que, por lo tanto, fue educado en los modales cortesanos y en el ejercicio de la caballería, sino que su trayectoria ascendiente dentro del Orden del Hospital es una prueba de su voluntad fuerte y ambiciosa.

⁷ Hay otras obras catalanas que coinciden con el carácter alegórico de la *Glòria d'amor*. Por ejemplo, *La faula de Diana* de Francesc Alegre, las *Lamentacions de Mirra, de Narciso y de Píramus y Tisbe* de Joan Roís de Corella, y algunas otras poesías recopiladas en el manuscrito *Jardinet d'Orats*. De todos modos, en ninguno de estos poemas hay una ambientación dantesca ni se utiliza un dispositivo triunfal en forma de procesión de personajes emblemáticos como en la *Glòria d'amor*.

⁸ Esta idea influyó definitivamente en los estudios posteriores. Véase Ebert; Milá y Fontanals, *Ressenya històrica*; Cardona; Rubió y Lluch, *El renacimiento*; Denk; Del Balzo.

⁹ Hay que decir que Rocabertí adopta la *terza rima* de una forma bastante particular. La mayor parte de la *Glòria d'amor* está compuesta en tercetos decasílabos, con la diferencia de que el segundo verso queda libre, sin rimar con el primer verso del terceto siguiente. Esta adaptación de la estrofa dantesca representa un caso excepcional sin precedentes ni imitadores (Heaton 47).

¹⁰ En la *Glòria d'amor* se mencionan y se da voz a algunos de los trovadores más conocidos: Guillem de Cabestany (952 y 963), Raimbaut de Vaqueiras (1,219), Jaufre Rudel (1,230), Arnaut Daniel (1,247) y Bernat de Ventadorn (1,258, 1,262 y 1,271).

gumentando que la *Glòria d'amor* guarda más parecidos con la *Amorosa visione* de Boccaccio que con la *Commedia* de Dante. El crítico alemán señala que los poemas de Boccaccio y Rocabertí comparten una serie de características que los diferencian de la *Commedia*. Por ejemplo, el hecho de que los dos protagonistas sufran por pensamientos amorosos, la presencia de un noble castillo, la guía femenina o que el centro del espacio alegórico esté habitado por el dios Amor, acompañado por Venus y otros amantes célebres. En este capítulo, se recuperan las ideas de Landau pero, como se verá, la huella de la *Amorosa visione* en Rocabertí va mucho más allá de lo que había sospechado el crítico alemán.

Más adelante, en 1912, Sanvisenti examinó la *Glòria d'amor* en su libro sobre el primer influjo de Dante, Petrarca y Boccaccio en España. Aunque acepta que la *Divina Commedia* fue una de las fuentes de Rocabertí, el crítico italiano apunta al *Roman de la rose* como modelo principal. De todos modos, no es hasta la edición crítica de Heaton que se da una visibilidad real a la cantidad de fuentes literarias que se esconden detrás de los versos de la *Glòria d'amor* y a la dificultad de establecer un orden jerárquico de influencia (41-45). Heaton organiza los modelos de Rocabertí según la tradición de la cual proceden. En referencia a la lírica provenzal, afirma que Rocabertí estaba familiarizado con la obra y las vidas de algunos trovadores. De la lírica francesa, además del *Roman de la rose*,¹¹ señala la presencia del *Roman de Troie* y del *Roman d'Enéas*, del poema “La Belle Dame sans mercy” de Alain Chartier,¹² del ciclo artúrico y de la lírica de los trovadores franceses. Finalmente, pone énfasis en la tradición italiana, representada, principalmente, por las *tre corone*. Heaton sigue considerando la *Commedia* de Dante como el modelo más importante de Rocabertí,

¹¹ Heaton considera un error el juicio de Sanvisenti, ya que hay tan pocos préstamos del *Roman de la rose* en la *Glòria d'amor* que le parecen insuficientes para considerarlo como uno de los modelos principales.

¹² La traducción catalana de este poema acompaña la *Glòria d'amor* en los manuscritos J y K (Marfany 48).

tanto por la cantidad de referencias textuales como por los paralelismos estructurales y temáticos que identifica entre las dos obras. Aun así, no descuida la presencia de la obra de Petrarca, los *Trionfi* en primer lugar y, en segundo, la traducción italiana del *De viris illustribus* realizada por Donato degli Albanzani da Pratovecchio.¹³ En referencia a Boccaccio, Heaton no solo señala paralelos y préstamos de la *Amorosa visione*, sino también del *Filocolo*, el *Filostrato*, la *Teseida*, el *Ninfale Fiesolano*, el *Ameto* y la *Fiammetta* y, además, sugiere que Rocabertí conocía el *Decameron*, el *Corbaccio* y el *De mulieribus claris*. A todas estas fuentes, Heaton añade algunos ecos textuales del *Espill* de Jaume Roig y de la poesía de Ausiàs March. Hay que tomar en consideración que el estudio de fuentes de Heaton es muy desigual. Algunas de sus afirmaciones cuentan con una base textual muy fuerte, especialmente en referencia a la *Commedia* de Dante; otras, en cambio, son simples sugerencias. Por ejemplo, en referencia a la obra de Boccaccio Heaton apunta a la *Fiammetta* como uno de los modelos de Rocabertí simplemente porque Fiameta y Pánfilo aparecen mencionados en el jardín de amor. Sus aportaciones también son deficientes en relación a la tradición autóctona. Rocabertí y los poetas de su entorno escriben, por encima de todo, bajo la influencia de Ausiàs March (Torró Torrent y Rodríguez Risquete), del cual Heaton solo hace un par de referencias. Esta carencia en el estudio de las fuentes de la *Glòria d'amor* se han ido subsanando con las aportaciones de Riquer (*Història* 3: 148-60), Bassegoda i Pineda y Marfany.

En este capítulo se examinan las operaciones de apropiación de la obra de Boccaccio—principalmente de la *Amorosa visione*—que se observan en la *Glòria d'amor*. Este análisis no se puede realizar sin tener en cuenta las otras fuentes. El desafío principal no es tanto la identificación de elementos de procedencia diversa, sino la evaluación de la jerarquía que se establece entre ellos dentro del universo de significado del nuevo

¹³ Parece que el conocimiento de latín de Rocabertí era más bien nulo. Las traducciones de Donato no solo le permitieron acceder a Petrarca, sino también al *De mulieribus claris* de Boccaccio.

texto literario. Otra dificultad consiste en determinar los elementos que entran en la *Glòria d'amor* de primera mano y los que lo hacen de forma indirecta. ¿Cómo se puede diferenciar entre los aspectos que Rocabertí toma directamente de la *Divina Commedia* cuando, por ejemplo, la *Amorosa visione* y los *Trionfi* también son imitaciones del poema de Dante? Aunque la respuesta a estas preguntas no sea obvia, el análisis de las operaciones de imitación literaria destaca la figura de Boccaccio de entre las otras fuentes de Rocabertí.

2.1.2 Las fuentes de la imitación literaria de la *Glòria d'amor*

La traducción, adaptación e imitación de fuentes literarias es una práctica habitual en los escritores ibéricos del siglo XV. Se ha podido observar con el caso de Bernat Metge, pero es una constante tanto en los escritores en catalán como en castellano. Antes de empezar con el análisis de préstamos concretos de la *Glòria d'amor*, es útil hacer una serie de consideraciones generales respecto a este tipo de procedimientos literarios. En primer lugar, hay que diferenciarlos de las teorías y prácticas sobre *imitatio* y *aemulatio* desarrolladas durante el humanismo italiano—por ejemplo, en la *tres Familiars* de Petrarca (Green 28-53; McLaughlin 22-48). Las obras en catalán—y, en este aspecto, la *Glòria d'amor* es un caso representativo—no responden a ningún programa de recuperación lingüístico y cultural de la antigüedad clásica. El conocimiento de literatura latina de Rocabertí es escaso y parece bastante claro que su intención es la de participar en su tradición cultural, no la de crear un nuevo paradigma. La obra de los escritores ibéricos refleja el modelo intelectual de la *summa* escolástica, que concibe la creación literaria como una práctica de compilación y manipulación de textos existentes (Badia, “Bernat Metge i els *auctores*” 38-39). En parte, la *Glòria d'amor* es una recopilación de los versos preferidos de su autor, como si se tratase de un libro de florilegios.

Los modelos de una obra literaria son siempre una ventana en el texto que lo proyectan en la tradición y representan, sobre todo, una confesión del autor y de la obra (Torró Torrent, “Metge i Avinyó” 107). A través de este tipo de lectura, Martí de Riquer señala la estrecha relación entre Metge y Boccaccio—mucho más profunda de lo que el escritor catalán parece dispuesto a confesar (“Boccaccio” 453-54). Sin embargo, hay que tener en cuenta que los préstamos—o ecos textuales—no implican una relación directa con la fuente. Los préstamos en sí mismos solo indican una conexión superficial entre obras literarias. Sospesar el valor real de los ecos literarios ha sido una de las preocupaciones de los críticos que han llevado a término trabajos como el presente. Post, en un artículo referente a la influencia de Dante en la Península Ibérica, distingue entre dos clases de influencia poética: la espiritual—consistente en el ímpetu hacia una cierta dirección que se transmite de una personalidad literaria a otra—y la imitación de elementos concretos (“The Beginning” 2). En este capítulo se intenta captar esta dimensión espiritual de la influencia de Boccaccio en Rocabertí sin descuidar el análisis de la imitación de elementos concretos.

Tampoco hay que olvidar que la poesía alegórica es muy homogénea en algunas de sus fórmulas retóricas y, por lo tanto, es fácil señalar similitudes hasta cuando no hay ninguna base real para demostrarlas (Street; citado en Borgia 2). Hay que advertir que el poema de Rocabertí es extremadamente prolífico para este tipo de atribuciones. Por ejemplo, se pueden conectar los versos iniciales de la *Glòria d'amor*—“me retrobi un dia / Dins una vall d'arbres, tan dolorosa” (3-4)—con el comienzo de la *Divina Commedia*—“mi ritrovai per una selva oscura” (*Inf.* 1.2).¹⁴ Esta coincidencia no es exclusiva ya que se pueden encontrar imágenes muy parecidas en muchos otros poemas del siglo XV.¹⁵ Por otro lado, Boccaccio incorpora esta tradición en una obra en

¹⁴ Para la *Divina Commedia* se cita la edición de Petrocchi.

¹⁵ Por ejemplo, el *Infierno de los enamorados* del marqués de Santillana. Las estrofas iniciales están repletas de detalles que también aparecen en los primeros cantos de la *Commedia*: la “montaña espessa” (3) remite al “colle giunto” (1.12), “el selvage peligroso” (18) recuerda la “selva selvaggia”

prosa como el *Corbaccio*. Su narrador es consciente de encontrarse: “in una solitudine diserta, aspra e fiera, piena di salvatiche piante, [...] senza sentieri [...], e intorniata di montagne asprissime” (§ 31). Después de Dante, la selva oscura circundada por altas montañas se convirtió en el paisaje común de las visiones alegóricas y, en el fragmento citado, Rocabertí está participando de esta tradición. El análisis de los préstamos de Boccaccio en la *Glòria d’amor* no debe descuidar las demás fuentes ni, tampoco, los elementos pertenecientes a la tradición alegórica postdantesca de la cual ambos autores participan.

En el apartado de notas de su edición crítica, Heaton comenta fragmentos difíciles de interpretar e identifica una cantidad significativa de préstamos y paralelos entre el poema de Rocabertí y sus modelos. Es cierto que su estudio de fuentes no es del todo exhaustivo, pero sí que ofrece un buen punto de partida para observar la presencia de Boccaccio en la *Glòria d’amor* y compararla con la presencia de otros modelos de poesía alegórica—sobre todo, la *Commedia*, los *Trionfi* y el *Roman de la rose*. En referencia a las obras de Boccaccio, los únicos textos que tienen cierta relevancia son el *Ameto*¹⁶ y la *Amorosa visione*. Los paralelos que Heaton sugiere con las demás *opere minori*—por ejemplo, el *Decameron*, la *Fiammetta* y la *Teseida*—son referencias completamente circunstanciales que no prueban, siquiera, que Rocabertí conociera estas obras. Tiene mucho más sentido que el poeta catalán se inspirara en el *Ameto* y la *Amorosa visione*, ya que se trata de dos alegorías en vulgar de Boccaccio, la primera en verso y prosa y la segunda únicamente en verso.

La presencia textual del *Ameto* en la *Glòria d’amor* es indiscutible y se sitúa en un punto muy concreto del prólogo.¹⁷ El poema de Rocabertí empieza con un proemio

(1.5) y “la noche, con espanto / que las tiniebras traía” (75-76) emula “la notte ch’i’ passai con tanta pieta” (1.21). Las citas de Santillana son de la edición de Rohland de Langbehn.

¹⁶ O *Comedia delle ninfe fiorentine*

¹⁷ El cotejo de Heaton entre la *Glòria d’amor* y el *Ameto* demuestra sobradamente esta conexión (104-05)

en prosa en el que se dedica la obra a los jóvenes enamorados y se los advierte de los peligros del enamoramiento. Al final de este prólogo, el poeta anuncia que va a relatar su experiencia como enamorado. Cuenta que siguiendo los caminos de amor llega a la entrada de un castillo. En lo alto de la muralla, ve a una joven y queda conmovido por su belleza. El narrador consigue convencer este personaje femenino para que lo deje entrar en el castillo y, una vez dentro, es donde observa las almas de los enamorados. Para la descripción del lugar y de la dama, Rocabertí traduce un buen número de fragmentos del *Ameto*, todos ellos del principio de la obra, cuando el protagonista pasea por el bosque después de la caza y queda cautivado por la visión de la ninfa Lisa. Por ejemplo, después de llegar al castillo, el narrador de la *Glòria d'amor* dice: “Alsant a pus mirabla cosa la testa, no en terra, mes pus tost en lo cel me reputave esser”. Se trata de un préstamo muy claro del *Ameto*: “a più mirabile vista alzò la testa, e già non in terra, ma in cielo reputava di stare”. La descripción que hace Rocabertí de la doncella—“dos no hulls, mes pus tost divines lums parien” o “les blanques e petites dents en orde gracios star”—también recupera las palabras con la que se describen las ninfas del *Ameto*—“due, non occhi ma divine luci più tosto” y “gli eburnei denti piccoli in ordine grazioso disposti”.

A estos detalles concretos hay que añadir la imitación de pasajes un poco más extensos. Primero acerca de la visión de los pechos de la doncella:

se mostraven les devocions dels seus pits, les ymages del[s] quals[s], reistint,
paria que-s volguessen mostrar malgrat de la vestidura (Pr. 86-88)

egli non toglieva alla vista la forma de' tondi pomi, li quali con sottile
copritura ascondendo, resistenti pareano che volessero mostrarsi malgrado
del vestimento (§ 12.14)¹⁸

Y, después, de la comparación de esta visión con los dioses:

¹⁸ Se cita de la edición de Quaglio.

que atal dech aparer Dampnes davant los ulls de Febo, o Elea als de Paris.
E pus voltes digui: “O beneventurat aquell al qual es dat axi nobla cosa
possehir!” (Pr. 95-97)

che cotale apparisse Danne agli occhi di Febo o Medea a que’ di Gianso-
ne, e più volte dice fra sè: —O felice colui a cui è data sì nobile cosa a
possedere!— (§ 12.16)

Estos pasajes permiten afirmar que Rocabertí dispuso de una copia del *Ameto* o, al menos, de los fragmentos iniciales de esta obra cuando escribió el prólogo de la *Glòria d’amor*. Se trata de un caso manifiesto de imitación literaria a través de la traducción de fragmentos. Al lado de estos pasajes del *Ameto*, Heaton siguiere que la *Amorosa visione* podría ser la fuente de otros dieciocho fragmentos del poema de Rocabertí. Estos fragmentos se encuentran repartidos en la *Glòria d’amor* de la siguiente manera:

- Prólogo: 2 (30-33, 62)
- Canto 2: 1 (91)
- Canto 3: 1 (242)
- Canto 4: 1 (309-22)
- Canto 5: 7 (469-80, 499-500, 538-46, 548-59, 563-83, 584-95, 629-31)
- Canto 6: 1 (790-812)
- Canto 8: 3 (1,119, 1,142-92, 1,159)
- Canto 9: 1 (1,367-98)
- Canto 10: 1 (1,448)

Como se ha señalado, la mayoría de estos fragmentos no traducen el texto italiano de manera literal sino que solamente hacen eco de algunos personajes y situaciones. Se puede observar que hay cantos que no tienen ninguna presencia en el poema de Rocabertí y otros que aparecen más de una vez:

- Canto 2: Aparece 1 vez (61-69)
- Canto 3: Aparece 1 vez (17-18)
- Canto 4: Aparece 1 (9-12)
- Canto 8: Aparece 2 veces (7-9, 76-84)
- Canto 9: Aparece 1 vez (25-30)
- Cantos 16-18: Aparecen 1 vez (referencia a los cantos completos)
- Canto 20: Aparece 1 vez (43-89)
- Canto 22: Aparece 1 vez (7-24)
- Canto 23: Aparece 1 vez (31-33)

- Canto 24: Aparece 4 veces (7-36, 43-55, 52-69, 55-57)
- Canto 26: Aparece 2 veces (43-45, 73-75)
- Canto 28: Aparece 1 vez (referencia al canto completo)
- Canto 40: Aparece 2 veces (26-27, 46-49)

Esta información permite describir diferentes tendencias en la conexión *Glòria d'amor*–*Amorosa visione*. El canto 5 del poema de Rocabertí, el más largo (317 versos), es el que contiene más referencias de la *Amorosa visione*. También parece que Rocabertí se fijó especialmente en el canto 24 del poema de Boccaccio, que contiene los amores de Aquiles con Briseida y con Políxena, la historia de Hero y Leandro y la traición de Escila por el amor de Minos. Otro aspecto que se observa es la ausencia de orden en la imitación. Los dos préstamos del prólogo de la *Glòria d'amor* se corresponden a los cantos 16-18 y 40 de la *Amorosa visione*, mientras que el del canto 6, por ejemplo, remite al segundo canto del poema de Boccaccio. Las mismas notas de Heaton permiten comparar los préstamos de la *Amorosa visione* con los préstamos procedentes de otras obras. La *Commedia*—en realidad, solo los primeros cinco cantos del *Inferno*— aparece veintiuna veces, los *Trionfi* seis, el *Roman de la rose* cinco y el poema “La Belle Dame sans Mercy” una sola vez.¹⁹ Estos números destacan a Dante y Boccaccio de entre los modelos de Rocabertí y, además, indican que la mayoría de préstamos se aglutinan en el canto 5 de la *Glòria d'amor*.

La diferencia entre la imitación que hizo Rocabertí del *Ameto* y de la *Amorosa visione* se hace evidente si se compara con la imitación de otras fuentes, por ejemplo la *Divina Commedia*. Esencialmente, Rocabertí imitó fragmentos de los cantos iniciales del *Inferno* para formular aspectos concretos de su poema. Uno de ellos es la forma en la que el protagonista se relaciona con su guía y con las almas que va encontrando en su camino. Estos versos del comienzo del canto 5, “Enclini·l cap fins que·m dix Conaxença: / ‘Qu’esta pensant ton novell [e]spirit?’ ” (512-13), son un eco clarísimo

¹⁹ Sin contar, aquí, con las fuentes no alegóricas, como el *Roman de Troie* (mencionado cinco veces) o la poesía de Ausiàs March (que aparece en tres ocasiones).

del *Inferno* (Heaton 116): “china’ il viso, e tanto il tenni basso, / fin che ’l poeta mi disse: ‘Che pense?’ ” (5.110-11). O, más adelante, el protagonista de Rocabertí se dirige a Aquiles emulando la fórmula con la que Dante se dirige a Francesca de Rímini (Heaton 118):

[...] Mes dins lo temps del delitos suspir,
Lahon ne com tu conaguist amor
Per lo qual sents complir lo teu desir? (572-74)

[...] Ma dimmi: al tempo de’ dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri? (*Inf.* 5.118-20)

Estos dos ejemplos confirman que Rocabertí reprodujo detalles, fragmentos de versos e incluso versos enteros de los primeros cantos del *Inferno*, utilizando, como lo hace con el *Ameto*, el método de la traducción literal (Heaton 42). En el primero de ellos, se copia la relación entre maestro y discípulo con todo tipo de detalles. Rocabertí incorpora la imagen de agachar la cabeza—indicando la turbación del aprendiz por lo que está observando—y la interpelación pronunciada por el personaje-guía. En el segundo ejemplo, la imitación es aún más evidente ya que Rocabertí adapta todo un terceto manteniendo las rimas del original.

Este modelo de imitación literaria solo permite explicar, y con poca precisión, uno de los dieciocho fragmentos inspirados por la *Amorosa visione* que señala Heaton. También al comienzo del canto 5, el narrador de la *Glòria d’amor* finalmente se dispone a contar las cosas extraordinarias que ha presenciado en el jardín. Primero da una pintura general de la organización del espacio: hay flores de jazmín por todas partes y, en el centro, un gran cetro de fuego donde Venus y Cupido festejan junto a una corte de figuras alegóricas. Después, la guía y el aprendiz se desplazan hasta llegar a un área del jardín dedicada a las almas de los amantes virtuosos, que se regocijan

en sus juegos de amor: “Los uns cantant e los altres densaven, / De novells cants e d’estranyes guiscardes” (499-500). Según Heaton, estos versos remiten al canto 40 de la *Amorosa visione*, cuando el protagonista se desvía del sendero estrecho que le señala su guía para adentrarse, también, en un jardín de amor: “qual gia cantando e qual cogliendo fiori, / chi sedea, chi danzava in un pratello” (26-27). Es cierto que al igual que Boccaccio, Rocabertí presenta un grupo de almas celebrando el dios Amor con canciones, danzas y flores, pero, incluso así, hay que admitir que la conexión entre ambos textos no es del todo convincente. Al contrario, de lo que hace con la *Commedia*, Rocabertí, en caso de imitar la *Amorosa visione*, lo haría sin mantener las palabras rima, emulando, solo, el ambiente jovial de la escena. Hay que añadir también que, en este fragmento, Rocabertí tiene en mente la *Commedia* de Dante, concretamente, el episodio de los limbos. Precediendo los dos versos citados, se encuentra el terceto siguiente (Heaton 115):

Aquí jo viu escoltar no suspir,
 Ne plant ne dol ne tristor ne turment,
 Mas viu amor turmentar sens martir. (496-98)

Unos versos que sí que remiten al *Inferno*:

Quivi, secondo che per ascoltare,
 non avea pianto mai che di sospiri
 che l’aura etterna facevan tremare;
 ciò avvenia di duol sanza martìri (4.25-28)

Este fragmento, junto al anterior, permiten observar de cerca los procedimientos que rigen la incorporación de fragmentos de la *Commedia* en el poema de Rocabertí. En la formulación de Dante, la situación de las almas que residen en los limbos es ambivalente: sufren dolor pero sin martirio, tienen un deseo pero sin esperanza de

realizarlo. En Dante, esta condición no tiene nada que ver con el amor y, aun así, Rocabertí utiliza las mismas palabras para referirse a la situación de las almas del jardín de amor. No se trata de una innovación, ya que, la idea que el placer va de la mano del dolor es un lugar común de la lírica sentimental desde sus inicios (Dronke, *The Medieval Lyric* 109-51). La correspondencia entre los personajes de los limbos dantescos y los enamorados del jardín ejemplifica el procedimiento a través del cual un poeta erudito como Rocabertí es capaz de pasar de una poesía moral a una poesía sentimental.

2.2 El fondo de la influencia de Boccaccio en la *Glòria d'amor*

La imitación del *Inferno* de Dante es una de las características de la lírica sentimental peninsular del siglo XV—sirvan de ejemplo las obras de Santillana, Imperial y Juan de Mena—y hay que entender que la *Glòria d'amor* participa de esta tendencia.²⁰ Sin embargo, el hecho de que Rocabertí también se fijara en las alegorías de Boccaccio es totalmente singular. Es probable que el autor catalán se interesara por ellas a partir de la lectura de la *Commedia*, ya fuera por el parecido genérico o por la posibilidad de que circularan de forma conjunta. El análisis que se propone en este apartado propone que la *Amorosa visione* es una de las fuentes estructurales de la *Glòria d'amor*. En primer lugar, por la ambigüedad que acompaña la interpretación de la visión alegórica; y, en segundo, por la dualidad textual existente entre el prólogo y los cantos del poema.

El *Ameto*, aunque sea una fuente muy clara para el prólogo de la *Glòria d'amor*, no permite una comparación tan profunda con el poema de Rocabertí. En esta alegoría no hay un reforzamiento de la ambigüedad congénita a una visión en sueños como en

²⁰ Para una perspectiva de la influencia de Dante en la literatura peninsular del siglo XV, véanse los estudios de Arce, “Dante”; Borgia; Farinelli, *Italia e Spagna*; Foster; Friederich; W. H. Hutton; Post, “The Beginnings”; Seronde, “Dante and the French Influence”; Sanvisenti.

la *Amorosa visione*. La *Comedia delle ninfe fiorentine* contiene el relato en tercera persona de la experiencia amorosa de Ameto, un joven que al final de una cacería es seducido por la ninfa Lisa y sus compañeras. A continuación, las ninfas narran sus historias de amor en tono jovial y sin ahorrarse ningún tipo de detalle. Al final, Ameto declara que ha comprendido la realidad cristiana que se oculta detrás de los relatos de las ninfas, es decir, que sus amores lujuriosos son del todo inmorales. Es el narrador quien informa de la conversión de Ameto: “d’animale bruto, uomo divenuto essere li pare” (46.5). Es decir, el *Ameto* propone que se puede llegar a la virtud a partir de la observación de casos obscenos. Es por esto que algunos críticos han considerado esta obra como una broma tanto para el protagonista como para el lector (Hollander, *Boccaccio’s Two Venuses* 73).

Por su parte, la *Amorosa visione* parte de una situación muy parecida a la de la *Commedia* de Dante. Empieza con el narrador-protagonista perdido en una tierra desconocida y con la llegada de un personaje-guía que le promete llevarlo por el buen camino. Al poco de emprender su viaje se encuentran con una encrucijada. El protagonista tiene que decidir entre tomar un sendero estrecho y peligroso que se esconde detrás de una puerta pequeña o adentrarse en una gran sala ornamentada con grandes murales. La guía insiste en tomar el camino estrecho pero el protagonista, impulsado por su curiosidad, decide que antes se pasará por la gran sala. La mayor parte del poema consiste en la descripción de los murales de esta habitación que están divididos por temas: sabiduría (cantos 4 y 5), gloria (cantos 6-12), riqueza (cantos 13 y 14) y amor (cantos 15-19). Al terminar, el protagonista acepta tomar el sendero peligroso, pero al cabo de poco vuelve a detenerse en otra sala, en este caso ornamentada con los casos de la Fortuna (cantos 31-38). Finalmente, el protagonista llega a un jardín donde se encuentra con una dama con la que empieza a flirtear inmediatamente. El poder de la belleza de la dama es tan fuerte que el protagonista se declara “tutto somnesso” (44.84). Esta sumisión queda sellada con una especie de

ceremonia matrimonial terrorífica en la que la mujer abre el pecho del hombre para grabar su nombre en letras doradas²¹ y le pone un anillo al dedo atado a una cadena para tenerlo controlado.²² Al final, cuando el protagonista está a punto de satisfacer su apetito sexual, la visión se desvanece y el poema termina de manera repentina.

2.2.1 Los modelos de visiones alegóricas

En “Triumphal Poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio”, Aldo Bernardo conecta la obra de las *tre corone* con la tradición romana de la celebración triunfal de héroes militares. La aparición de Beatrice al final del *Purgatorio* está construida según las directrices de un triunfo: llega encima de un carro, va acompañada por una comitiva de hombres y mujeres ilustres, se cantan himnos, etc. El triunfo ofrece una visión espectacular en sí misma, pero también sirve para legitimar el viaje del protagonista. Bernardo compara los triunfos de Dante (*Purg.* 30 y 32), Boccaccio (*Amorosa visione*) y Petrarca (*Trionfi*) para analizar los parecidos y diferencias que existen entre ellos. Resumiendo, los elementos compartidos entre estas piezas literarias son los siguientes: 1. se trata de la narración de una visión (o un sueño); 2. la visión (o el sueño) tiene lugar en la primavera, entre viernes santo y Pascua; 3. el protagonista cuenta con la ayuda de un guía; 4. la división estructural más grande es el canto que, a su vez, está compuesto por tercetos encadenados (*terza rima*); 5. la amada juega un papel importante en el desarrollo de la alegoría; y 6. el triunfo narrado contiene algún tipo de ambigüedad (Bernardo 35).

²¹ “E così stando parve ch’io vedesse / questa donna gentile a me venire / ed aprirmi nel petto, e poi scrivesse / là entro nel mio cor posto a soffrire, / il suo bel nome di lettere d’oro / in modo che non ne potesse uscire” (45.10-15).

²² “La qual, non dopo molto gran dimoro, / nel mio dito minore uno anelletto / metteva tratto di suo gran tesoro; / al qual pareami, se ’l mio intelletto / bene stimò, che infino al petto / si distendeva della donna bella, / passando dentro, e con artigli presa, / come ancora scoglio, tenea quella” (45.16-24).

La *Glòria d'amor* satisface completamente los cuatro primeros puntos de esta lista. Se trata de una visión²³ que ocurre durante la estación primaveral (10-12), el personaje-guía no tarda en hacer acto de presencia (157) y, efectivamente, se divide en diez cantos compuestos por tercetos. En referencia al papel de la dama, es más difícil de establecer una conexión con la tradición italiana. El protagonista de Rocabertí hace múltiples referencias a un amor no correspondido; sin embargo, su dama no se erige como personaje al modo de Beatrice, Fiameta o Laura. La narración de la *Glòria d'amor*, de acuerdo con la tradición de los infiernos de amor, está tan centrada en el sufrimiento del protagonista y en la descripción de las visiones extraordinarias que la dama queda relegada a un segundo plano, siendo poco más que una excusa para iniciar el viaje alegórico. En este sentido, el poema de Rocabertí también se asemeja al *Roman de la rose*, en el cual la metáfora de la rosa reduce la dama a un simple objeto de deseo que no interviene nunca en la acción narrativa.

El último aspecto que señala Bernardo, referente a la ambigüedad del triunfo, permite establecer un primer punto de conexión profundo y específico entre la *Glòria d'amor* y la *Amorosa visione*. Hay varios momentos del poema de Rocabertí en los que se adopta la forma de los triunfos; es decir, se describe el desfile de una serie de personajes famosos representativos de la virtud o vicio que se quiere enfatizar. Por ejemplo, en el canto 5, el protagonista observa una comitiva de amantes castigados por su ingratitud—Jason, Aquiles y Briseida (547-622)—y también otro grupo de amantes premiados por su virtud—Ulises, Fileno y Dido, entre otros (623-34). Estos triunfos ejemplifican la justicia del dios Amor, que favorece a los siervos que practican

²³ En la *Glòria d'amor* no está claro si el protagonista está dormido, como si ocurre en la *Commedia* (*Inf.* 1.10-12), la *Amorosa visione* (1.16-24) y los *Trionfi* (1.11). Los autores medievales eruditos que escriben una visión suelen tener en mente la diferencia entre los tipos de sueño que Macrobio expone en su *Comentarii in Somnium Scipionis*. Bernat Metge lo cita en el segundo libro de *Lo somni* (Cingolani, *Lo somni* 151), pero también se encuentra en los versos iniciales del *Roman de la rose* (1-20). Con la información que se tiene del entorno de Rocabertí es coherente pensar que también conociera la obra de Macrobio.

el amor cortés y castiga a los falsos amantes. El protagonista entra en el jardín como un iniciado en las leyes de amor. Él es, de hecho, un amante despechado que busca una solución a los problemas que le ha causado su pasión amorosa. Esta es la actitud que lo empuja a observar e interrogar las almas que residen en el jardín. Con la ayuda de su guía, va adquiriendo el conocimiento y la experiencia necesarios para presentarse nuevamente ante su dama. Efectivamente, este proceso de perfeccionamiento culmina cuando recibe la flecha del dios Amor (1,312-20) y, es de esperar que, a partir de este momento, los juicios del protagonista sean más acertados, siempre en relación a las leyes de amor que rigen en el jardín. Sin embargo, en el último canto del poema hay dos triunfos que ponen en entredicho tanto el éxito de la educación sentimental del protagonista como las leyes y la justicia del dios Amor.

Al comienzo del canto 10, aparecen Cleopatra, Semíramis y el rey Teseo gozando de los bienes de Amor (1,424-28). El problema, aquí, es evidente ya que los mitos relacionados con estos personajes ejemplifican los efectos destructivos de la pasión amorosa descontrolada. El protagonista, consciente de ello, se dirige a Teseo y le pregunta cómo es posible que, con todo lo que han hecho, Amor los premie de esta forma.²⁴ Teseo responde desafiante—“Tempre ton dir” (1,487)—y lo acusa de ignorante—“Lo que no sab ignorant no pot creure” (1,489). También le explica que Venus les permitió bañarse en el río Leteo y olvidar, así, los pecados que cometieron en vida.²⁵ Teseo termina burlándose del protagonista con sus compañeras:

E gira's vers los altres glorios,
Dient burlant ab alegres peraules:

²⁴ En este discurso, el protagonista repasa los vicios de todos los personajes. A Teseo lo acusa de ser un amante desleal; a Semíramis, de legalizar prácticas lujuriosas; a Cleopatra, de querer destruir el imperio Romano por su “brutal vici” (1,454) y, así, con todos. Al final, se pregunta: “Tant e tant fort que logich no-u pot vendre, / Que forç' Amor, en gloria vos tingue?” (1,482-83).

²⁵ Otro detalle que remite a la *Commedia* de Dante, en este caso al paso por el río Leteo en el canto 31 del *Purgatorio*.

“Pensave·s ell enamorad no fos?” (1,502-04)

Este pasaje contradice la tesis que había dado sentido al resto de la visión—es decir, que la cortesía es una cualidad indispensable para recibir la gracia del dios Amor. En este punto es cuando florece la ambigüedad interpretativa: o la lección que ha aprendido el protagonista durante los nueve cantos anteriores del poema era falsa o Teseo simplemente se está burlando de él y no le cuenta toda la verdad de su situación. La ambigüedad emana directamente del texto y solamente el lector, con su interpretación particular, la puede resolver.

En los cuarenta versos restantes, hay otro triunfo ambiguo que termina por confundir al protagonista—y también al lector. Esta vez no se trata de personajes mitológicos, sino de un “anima jutjada” (1,519) que acaba de traspasar y que va acompañada por un grupo de almas que profieren lamentos y sollozos. La ambigüedad viene por el hecho de no saber quién es esa alma²⁶ y porque la visión—y el poema—termina súbitamente con el desconcierto del protagonista: “Qual fonch la fi d’amor no la sabem. / Be viu gonyar qui d’amor se lunyaven” (1,543-44).

La inconsistencia del final de la *Glòria d’amor* ya fue advertida por Otto Denk. El estudioso alemán sostiene la opinión de que el último canto del poema solo puede ser un añadido posterior o que, originariamente, precediera el canto 9—tratándose, entonces, de una confusión del copista en el orden del manuscrito (347). Esta hipótesis es difícil de sostener por la misma la lógica narrativa. El enfrentamiento verbal entre el protagonista y Teseo solo tiene sentido después de que el primero haya recibido la gracia del dios Amor. El protagonista cree haber aprendido las reglas que rigen

²⁶ Su identidad se amaga detrás del motivo “Flor de Llir” (1536), lo cual indica que podría tratarse de un *roman à clef* y que este señal esconda la identidad de un personaje real. Cambouliu interpreta el verso de una forma bastante particular, relacionando la identidad de la dama con los vizcondes de Milán (180). Heaton hace notar que en el manuscrito J hay un espacio vacío después del seudónimo de la dama y que faltan dos sílabas al verso. Su hipótesis es que este espacio en blanco estaba destinado al nombre real de la mujer y que Rocabertí—o el copista—no quisieron revelar su identidad a los lectores del manuscrito (9-10, 138-39).

el espacio del jardín; sin embargo, no es capaz de entender la situación de Teseo y sus acompañantes. Además, aunque es cierto que la acción termina repentinamente, los dos últimos versos ponen punto y final al relato de forma explícita (ver cita en la párrafo anterior).

Heaton, en cambio, conecta el final de la *Glòria d'amor* con el *Corbaccio*. Sugiere que, con su poema, Rocabertí tenía el propósito de atacar y vengarse de alguna amante que lo habría rechazado.²⁷ No es difícil encontrar parecidos temáticos entre dos obras que exploran las consecuencias psicológicas de un amor rechazado a través de una visión en sueños. De todos modos, tanto la interpretación del *Corbaccio* de Hollander como la comparación con *Lo somni* realizada en el primer capítulo de esta tesis demuestran la ambigüedad del narrador boccaccesco y el hecho de que no hay ninguna evidencia de que Boccaccio estuviera atacando a una antigua amante. El argumento de Heaton se hace difícil de aceptar. El crítico americano también señala que la desesperación de ambos protagonistas es tan grande que, antes de emprender el viaje alegórico, desean la muerte (116). Esta afirmación es igualmente indemostrable ya que la muerte como solución al sufrimiento amoroso no solo es un lugar común en la literatura medieval, sino que es uno de los temas más repetidos en la lírica de Ausiàs March, otro de los grandes modelos de Rocabertí.

Los infiernos de amor castellanos tampoco ofrecen un modelo consistente para el final de la *Glòria d'amor*. No por la posibilidad de terminar con un desfile de personajes, sino por la ambigüedad de la conclusión, que no se encuentra en ninguno de los casos conocidos.²⁸ Por otro lado, comparado con los triunfos de las *tre corone*, el elemento ambiguo permite descartar, de entrada, los *Trionfi*. El poema de Petrarca

²⁷ Una hipótesis que él mismo reconoce que no puede demostrar por falta de detalles referentes a la vida del poeta catalán (9-10).

²⁸ Se puede tomar como referencia el *Infierno de los enamorados* del marqués de Santillana, que concluye con un mensaje moral rotundo: “Assí que lo proçessado / de todo amor me desparte, / nin sé tal que non se aparte / si non es loco provado” (545-48).

refleja una visión de la humanidad en estado de decadencia, pero el personaje de Laura representa la solución: para alcanzar la salvación espiritual hay que ser fiel a sus mandamientos. Tampoco está nada claro que Dante sea el modelo del final de la *Glòria d'amor*. Es cierto que los triunfos del *Purgatorio* tienen un componente ambiguo (Bernardo 41); no obstante, esta ambigüedad también se resuelve con la intervención de Beatrice, quien alivia la carga de los pecados cometidos a cambio de una conversión auténtica. En Dante, la ambigüedad solo incumbe a las figuras ensalzadas en el triunfo, pero no afecta la lección que recibe el protagonista durante su viaje.

La *Amorosa visione*, en cambio, sí que es un modelo convincente para el final de la *Glòria d'amor*. Esta es la obra en la que Boccaccio experimentó de una forma más explícita con la idea de la ambigüedad. No solo se puede observar a nivel retórico—como en la mayoría de las *opere minori*—sino también a nivel narrativo y estructural. El protagonista de la *Amorosa visione* falla constantemente en aprender las lecciones de su guía y de los grandes murales mitológicos que se despliegan delante de sus ojos. Su camino está lleno de advertencias para que convierta su amor por los bienes mundanos en amor a la divinidad y, aun así, es incapaz de tomar una decisión correcta. La primera de las elecciones que tiene que tomar es entre la puerta pequeña, donde podrá seguir una vida espiritual (2.65), y la puerta grande, que contiene bienes terrenales (3.16-17). El protagonista se decide por la segunda argumentando que para escoger el bien hay que conocerlo todo (3.31-32).²⁹ Como señala Smarr (“Boccaccio

²⁹ Hay que notar la comicidad con la que Boccaccio trata un tema aparentemente serio como la elección entre una vida espiritual o una vida dedicada al placer. De la nada, aparecen dos jóvenes que intentan convencer al protagonista para que entre con ellos por la puerta grande. La guía, en cambio, quiere llevarlo por la puerta estrecha. Ambas partes empiezan a tirar del protagonista, los jóvenes hacía la izquierda, la dama hacía la derecha, hasta que éste se decide por la puerta grande (3.61-88).

and the Choice” 149), esta idea recuerda la plegaria de San Agustín en el libro 13 de las *Confesiones*: “Da mihi castitatem et continentiam, sed noli modo” (196).³⁰

Todo apunta a que el proceso de mejora espiritual del protagonista se va a producir después de observar los murales de la gran sala. Se le ha dejado tiempo para explorar y él mismo debería darse cuenta de que ha tomado la elección equivocada. Sin embargo, cuando finalmente entra por la puerta estrecha, continúa desobedeciendo a su guía. Primero se desvía del camino para entrar en otra sala con más murales, esta vez con casos de la Fortuna y, después, decide salir de la habitación, no por continuar la ascensión sino porque le parece demasiado enojosa. Hasta este punto, la ambigüedad del poema se concentra en la ambivalencia de la actitud del protagonista. A momentos, se muestra obediente y predispuesto a seguir el camino que le propone la guía y, en otros, se rebela y aplaza su cometido entreteniéndose con la contemplación de los murales—que, si bien son bellos, no contienen otra enseñanza que la de servir como ejemplos negativos.

En el canto 37, el protagonista se dirige a su guía para decirle que, escarmentado por los casos de la Fortuna, está decidido a tomar la vía estrecha.³¹ Al poco tiempo de continuar la ascensión, otra prueba se cruza en su camino:

sì vi vidi io, per una porta ch’era
alla sinistra mano, un bel giardino
fiorito e bello com di primavera. (64-66)

El protagonista no puede resistir la tentación y decide entrar en el jardín siguiendo a los dos jóvenes que lo han estado acompañando todo el rato. A pesar de la desesperación de la guía—y del lector—el protagonista boccaccesco vuelve a poner excusas. La

³⁰ Cita de la edición de Capello.

³¹ “Il mio voler, che fu ritroso, / or è tornato dritto, e già non dotto / che questi ben terren son veramente” (30-33)

puerta a la gloria eterna, dice, siempre estará abierta y, además, tiene que aprovechar esta oportunidad para pasearse por el jardín ya que puede ser la última.³² Los dos últimos cantos de la *Amorosa visione* dan otra vuelta de tuerca a la complejidad moral de la obra. En el canto 49, el protagonista está a punto de conseguir el favor sexual de su dama, pero justo antes de consumar el acto, se despierta y descubre que Fiameta no era más que un sueño dentro de la visión. Parece que se ha hecho justicia: el protagonista, reacio a seguir las instrucciones de la guía, no merece un premio tan grande como el favor sexual de su dama. Sin embargo, al despertar, se encuentra con la guía quien le vuelve a prometer que, si no se separa de ella, aún podrá satisfacer “quel disio” que lo tormenta (50.13-27). La ambigüedad de la *Amorosa visione* constituye un proceso *in crescendo*. Está presente al comienzo, va ganando importancia a lo largo del poema y alcanza su cota más elevada en los versos finales.

Al final de la obra, cuando se espera que se resuelvan todas las incógnitas planteadas, Boccaccio recupera uno de los malentendidos con los que da inicio a la alegoría. Para la guía, “quel disio” se refiere a la *caritas*—o el amor a dios—, para el narrador boccaccesco, significa la consumación del acto sexual con Fiameta—es decir, la *cupiditas*. Hay un ejemplo muy claro de esta confusión en el primer canto. Justo después de que el narrador se haya dormido, la guía se presenta y le asegura que, si es fiel a sus mandamientos, estará en “piacente festa” y podrá satisfacer todos sus deseos (32-33). El narrador responde que, efectivamente, su intención es “cercar quel ben” (47) que le promete, pero se apura a poner una condición: “se a’ tuoi passi di dietro m’invio” (48). Entonces, la guía lo insta a abandonar “i van dilette” (49) para empezar a subir la cuesta y conseguir lo que desea. A medida que va avanzando la narración, el lector

³² Kirkham (*The Sign* 69) señala que la afirmación del protagonista se asemeja a las palabras del Ulises de Dante cuando confiesa su perversa curiosidad: “l’ardore / [...] a divenir del mondo esperto” (*Inf.* 26.97-98). La diferencia es que el pecado del héroe griego se debe a su falta de conocimiento de la fe cristiana. En cambio, con el narrador de Boccaccio no está claro si se trata de su incapacidad de aprendizaje o de sí, al contrario, es consciente de encontrarse en una posición de privilegio desde la cual puede explorar su curiosidad sin consecuencias para su salvación espiritual.

se da cuenta de la distancia entre las intenciones del protagonista y las expectativas del personaje-guía.

Esta diferencia se hace completamente manifiesta en los cantos 2 y 3, cuando se presenta la primera encrucijada. La guía le recomienda tomar la puerta pequeña porque este es el camino que su “alma contato disia” (2.36) pero el protagonista, atraído por las luces y la música festiva que salen de la otra habitación, se decide por la puerta grande. Estos murales van a ser unos *van diletti* considerables, ocupando la mayor parte del poema. En la elección de la puerta grande, Boccaccio está invirtiendo el mito de Hércules.³³ El semidiós rechaza la vida placentera en el Olimpo y se aventura en el mundo de los humanos para ponerse a prueba con los doce trabajos. Para el protagonista de Boccaccio, en cambio, la estancia en la gran sala de los murales le sirve para aplazar los trabajos que padecerá en la ascensión por el camino que encierra la puerta estrecha.

La divergencia entre el mundo de significado del protagonista y el de su guía se articula a lo largo del poema a través de expresiones como *deseo*, *amor* o *promesa* que, sin especificación, pueden significar cosas muy distintas—o hasta contrarias. El guía quiere conducirlo hacia la plenitud espiritual y él se abandona constantemente al placer carnal. De hecho, la *Amorosa visione* es una alegoría que no satisface casi ni uno de los esquemas que todo poema alegórico debería tener (Kirkham, *The Sign* 64). El aspecto más importante de una alegoría es la influencia positiva que la visión ejerce en la vida espiritual del individuo. El poema de Boccaccio juega constantemente con la conversión parcial del protagonista y llega al final sin una respuesta definitiva. Con una conversión auténtica, poco importaría que el narrador boccacesco hubiera

³³ En el *De Officiis* (1.32, 1.118, 3.5 y 3.25), Cicerón comenta este mito para discutir las distintas maneras con las que los hombres toman grandes decisiones vitales. Durante el humanismo italiano hay una revaloración de la historia de Hércules: aparece en el canto 26 de la *Amorosa visione*, en el *De vita solitaria* (1.4, 1.2, 2.9 y 2.4) de Petrarca (Smarr, “Boccaccio and the Choice” 148) y en la obra alegórica de Salutati.

estado gozando de *i van diletti* durante cuarenta y nueve cantos. Sus pecados tendrían sentido porque, al final, le habrían servido para mejorar y escoger libremente la opción correcta. El súbito desenlace de la *Amorosa visione* incumple esta expectativa y, por esto, Kirkham la considera una parodia de las visiones alegóricas (115).³⁴

Este análisis da una luz nueva a la conclusión de la *Glòria d'amor*. El fragmento que sigue a la aparición del dios Amor rompe con las expectativas del género, al igual que pasa con los cantos finales de la *Amorosa visione*. Durante todo el poema, el protagonista de Boccaccio pone de manifiesto sus intentos fallidos de aprendizaje y, así, se va creando la expectativa para la conversión final que pide el género alegórico. Rocabertí tiene en mente los infiernos de amor—que, a su vez, reproducen el universo moral del amor cortés. Supuestamente, la lección de la *Glòria d'amor* es la condena de los falsos amantes y la alabanza a los buenos amantes, según las leyes del amor cortés. Como se ha señalado, esta regla se rompe cuando Rocabertí sitúa a Semíramis, personaje ejemplar por su lujuria, en un lugar de privilegio del jardín de amor. La separación tan clara entre el buen amor y el mal amor se diluye en el último canto y, de esta forma, emerge la ambigüedad del texto.

En *Boccaccio's Two Venuses*, Hollander identifica una intención comunicativa compartida por todas las *opere minori* de Boccaccio.³⁵ Esta intención consiste en un ataque sistemático a lo que él llama “the religion of love”; es decir, la tradición de obras literarias en las que tanto las damas como los galantes juran lealtad incondicional al dios Amor (*Boccaccio's Two Venuses* 4). Con sus *opere minori* Boccaccio estaría parodiando un tipo concreto de obras literarias. La *Fiammetta*, por ejemplo,

³⁴ Se trata de una interpretación muy parecida a la que Hollander ofrece del *Corbaccio*. Sin embargo, en el *Corbaccio*, la parodia se produce por la insensatez de la conversión. En realidad, el protagonista no mejora espiritualmente, sino que, lleno de odio, se dispone a vengarse de todas las mujeres. En la *Amorosa visione*, la parodia consiste en la inexistencia de una conversión ya que, al final, el protagonista está en el mismo punto que al principio.

³⁵ A excepción del *Corbaccio*, que considera un verdadero ataque a las mujeres. Posteriormente, en *Boccaccio's Last Fiction*, Hollander rectifica esta opinión e interpreta que el *Corbaccio* es, en realidad, una parodia de la literatura misógina medieval.

es una novela que muestra la tragedia de un personaje dispuesto a llevar su pasión amorosa hasta el final. La *Amorosa visione*, por su parte, muestra la ceguera de un individuo tan obsesionado con el placer carnal que no es capaz de tomar una elección moralmente correcta ni con la gracia de una iluminación divina. El argumento de Hollander ofrece un buen punto de partida para entender la poética de Boccaccio. El hecho de que la *Amorosa visione* sea una alegoría que, como dice Kirkham, no cumple ninguna de las expectativas del género, podría responder a esta intención comunicativa superior que es el ataque a la religión de amor. Si bien Boccaccio practica distintos géneros literarios, la unidad en la intención comunicativa de su obra—que también se refleja a nivel retórico—le permite reformular las estructuras genéricas según le conviene.

La ambigüedad de la retórica de Boccaccio no es solo un fenómeno lingüístico que se produce cuando se pueden atribuir distintos significados a una misma expresión, sino también se genera por el comportamiento del protagonista. La falta de claridad en las intenciones del narrador desconcierta constantemente al lector. Como se ha señalado repetidamente, el protagonista de la *Amorosa visione* es un ejemplo de ello. Sus afirmaciones, contradictorias de por sí, se contradicen con sus actos y viceversa. Con esta actitud, Boccaccio contrapone su narrador a la tradición literaria de la religión de amor, donde los amantes se someten completamente a las leyes de su Dios. En el *Roman de la rose*, por ejemplo, el protagonista expresa los miedos y esperanzas que tiene de realizar sus deseos, pero nunca pone en duda el estatus del dios al que se ampara—al contrario, lo defiende ante sus detractores más acérrimos como Razón (4,059-7,229). La ambigüedad, entonces, constituye un dispositivo fundamental en las *opere minori* para diferenciarse de la llaneza moral de los personajes de la tradición literaria de la que participan.³⁶

³⁶ Como se ha visto, la poética de Boccaccio está compuesta por elementos de procedencia distinta. No habría que descartar que la ambigüedad, por ejemplo, procediera del género del diálogo que,

Si la *Glòria d'amor* terminase con el canto 9, formaría parte de la tradición literaria de la religión de amor; sin embargo, los triunfos que se suceden en el último canto abren la posibilidad a otras interpretaciones. Todas las ideas que el protagonista había ido adquiriendo durante su paso por el jardín de amor terminan perdiendo su validez y, al igual que en la *Amorosa visione*, el final repentino no ofrece elementos suficientes para elaborar una interpretación consistente sobre la enseñanza moral de la alegoría. Llegados a este punto, es lícito preguntarse si el protagonista de Rocabertí es realmente merecedor del regalo de Amor o, también, cuál es la verdadera lección moral de la obra. Lo único que se puede afirmar con seguridad es que se han incumplido las expectativas del género de los infiernos de amor, donde se supone que el protagonista debe salir del infierno rechazando el amor sensual. Tampoco se ha completado ningún tipo de aprendizaje moral, ya que el personaje termina la obra con más dudas de las que tenía al principio. La procesión final de Flor de Llor representada la última vuelta de tuerca que, como el despertar en la *Amorosa visione*, acaba por entorpecer cualquier interpretación tradicional de una obra alegórica.

En el poema de Boccaccio, Rocabertí vio un modelo literario para explorar los límites del género que cultivó. La *Amorosa visione* es una alegoría en la que el protagonista es incapaz de aprender el contenido moral de la visión que se le ha concedido por gracia divina. En la *Glòria d'amor*, se representa a un dios de Amor que no respeta las reglas de su propia religión. De todos los modelos de Rocabertí, solamente Boccaccio plantea una situación tan parecida que tenga efectos importantes en la interpretación global de la obra.

desde Platón, se ha caracterizado por la ambivalencia entre opiniones distintas sin una resolución clara. Por otro lado, los jardines de amor en la literatura también tienen una moralidad ambigua (Giamatti; citado en Smarr, "Boccaccio and the Choice" 150) .

2.2.2 Dualidad textual: el prólogo y la narración alegórica

Otro elemento compartido por la *Amorosa visione* y la *Glòria d'amor* que ha pasado por alto a la crítica es que ambas obras cuentan con un pasaje previo a la narración alegórica a modo de introducción—lo que en lenguaje moderno se llamaría un prólogo. En la obra de Boccaccio, este pasaje está constituido por tres sonetos acrósticos que contienen las letras iniciales de todos los tercetos del poema. En ellos, el autor³⁷ se dirige a la dama y al público, para declarar las intenciones de su poema y hacer una serie de ruegos. En la *Glòria d'amor*, se trata de un prólogo en prosa que ocupa los dos primeros folios del manuscrito, donde, como se ha notado, se sitúan los préstamos del *Ameto*. En él, la voz autorial aclara el sentido de la obra y anuncia las circunstancias de la visión que va a relatar.

Hay que señalar, primero, la singularidad de esta coincidencia. Aparte de la *Amorosa visione*, ninguna de las otras fuentes literarias de Rocabertí cuenta con un prólogo. Es cierto que en la poesía alegórica los versos—o cantos—iniciales sirven de introducción, pero estos pasajes siguen formando parte del cuerpo del poema. La novedad de la *Amorosa visione* no solo consiste en la creación de un acróstico de dimensiones gigantescas, sino en separarlo del texto alegórico a través de un aspecto formal como la estructura métrica. Branca ya identificó la diferencia formal entre los cincuenta cantos del poema escritos en *terza rima* y los tres sonetos introductorios, que rompen esta armonía con una forma métrica particular (Branca, “*Amorosa*” 553-58). Aunque Rocabertí no adapta la técnica de los acrósticos, sí que cambia la forma en la que escribe el preámbulo de su obra—un cambio tan o más radical que en la *Amorosa visione*, ya que se pasa del verso a la prosa. De alguna manera, la diferencia formal permite que, en la introducción, aparezca una voz narrativa intermedia, entre el autor y el narrador-protagonista, que habla directamente a su público.

³⁷ Esta es la única vez en la obra de Boccaccio que aparece su nombre (Huot 116): “Giovanni è di Boccaccio da Certaldo” (Acr. 1.17).

En el primer acróstico de la *Amorosa visione*, esta voz dedica el poema a su dama—“madama Maria” (11)—y le pide que corrija los fallos de su obra (12-14). En el segundo, declara que el único descanso para su alma atormentada son las fantasías que tiene sobre la belleza de la dama—de hecho no puede parar de escribir porque no quiere dejar de pensar en ella. En el tercero, invoca a un lector más general para advertirlo de que el mérito de la obra no es del poeta sino de las cualidades de María de Aquino.³⁸ Aunque en el prólogo de la *Glòria d’amor* no aparezca la palabra lector, es obvio que empieza con una invocación a su público—“A vosaltres jovens” (Pr. 1)—a los cuales se dirige el autor—“jo vull parlar d’un per mi vist jardí d’Amor” (Pr. 6-8). Los jóvenes aparecen en forma de vocativo dos veces más durante el prólogo. Después de explicar las características del jardín, la voz narrativa los vuelve a invocar—“O bellissimos jovens!” (Pr. 30-31)—y, seguidamente, conecta con ellos utilizando un verbo en primera persona del plural—“si a ficcions dar volem fe” (Pr. 31). La comunidad ideal de lectores que invoca Rocabertí se distingue por creer en las ficciones mitológicas—es decir, por tener una predisposición a escuchar un mensaje en forma literaria. Finalmente, antes de concluir el prólogo, vuelve a invocar a su público, pero esta vez añade un nuevo grupo de lectores: “O bellissimos jovens e dones!” (Pr. 112-13). La obra, entonces, está dedicada a los chicos jóvenes y a las mujeres en general, los dos grupos que, según la voz del prólogo, son más propicios a caer en los engaños de amor.

Huot fue la primera en señalar la importancia de interpretar la *Amorosa visione* teniendo en cuenta los tres poemas acrósticos. Según esta crítica, la visión narrada desarrolla la experiencia amorosa concentrada en los sonetos. Se puede leer el texto narrativo como una amplificación y comentario del texto lírico, de la misma manera

³⁸ Como señala Branca en su edición crítica, Boccaccio apela a una comunidad de lectores ideal a la manera de los poetas del *dolce stil nuovo*. Dante invoca a las mujeres con “intelletto d’amore” (*Vita nuova*, 19.4); Boccaccio, a la gente virtuosa, y—añade—“O chi che voi vi siate” (Acr. 3.1).

que los sonetos son una introducción y un comentario de la visión narrativa (Huot 110). En otras palabras, Boccaccio está ofreciendo dos textos que, leídos en paralelo, producen una serie de ambigüedades. Por ejemplo, la primera estrofa del segundo soneto:

Il dolce immaginar che 'l mio chor face
della vostra biltà, donna pietosa,
recam'una soavità sì dilectosa
che mette lui con mecho in dolcie pace.

Esta estrofa poética, dedicada a la dulzura que le produce imaginar la belleza de la dama, se corresponde, en la narrativa, a las múltiples violaciones protagonizadas por Júpiter en los cantos 15-18 (Huot 110). Huot se pregunta si estas violaciones son un contrapunto a los nobles sentimientos expresados en los acrósticos o si, por el contrario, revelan las intenciones auténticas del narrador-protagonista (111).

También se pueden establecer una serie de paralelismos singulares entre el prólogo en prosa de la *Glòria d'amor* y la narración alegórica en verso. Después de la invocación inicial a los jóvenes, la voz narrativa advierte de los peligros que encierra el jardín de amor. Sus árboles son de aspecto inmejorable, pero están llenos de espinas; sus frutos, de colores gentiles, son extremadamente acetosos. La dulce apariencia del jardín inflama los corazones de los jóvenes enamorados que se adentran en él y, engañados, terminan sufriendo las penas de amor (Pr. 1-23). A continuación, se compara el amor a una enfermedad de la cual, cuanto más avanzada, más difícil es curarse (Pr. 23-30) y, seguidamente, se exponen las terribles consecuencias que este amor libidinoso tiene en los jóvenes (Pr. 31-56). Este fragmento sirve de explicación al estado psicológico de desolación total del protagonista en los dos primeros cantos de la obra.

A partir de aquí, el prólogo continúa con un resumen de la acción alegórica. La voz narrativa afirma que, después de invocar la ayuda de las diosas de amor (Pr. 68-69), llega delante de un “bell castell”, donde lo recibe una doncella tan bella que

parece divina (Pr. 69-74). Efectivamente, el segundo canto del poema es una súplica a Venus para que lo ayude en su sufrimiento amoroso y, al principio del canto tercero, el protagonista llega delante “d’un castell fort delitos” (131). Entonces, es de esperar que la doncella del prólogo se corresponda a Conocimiento, el personaje femenino que lo espera en el castillo. Sin embargo, la descripción de la mujer en la narración alegórica—“una donzella / [...] Vestida d[e] un negre drap, / Los cabells longs, sens res al cap” (181-85)—no se ajusta a la descripción de la belleza física de la dama del prólogo.³⁹ En contraste con los trapos de la doncella del canto segundo, destaca la imagen erótica de los pechos de la dama con la que concluye el fragmento: “se mostraven les devocions dels seus pits, les ymages del[s] qual[s], reistint, paria que’s volguessen mostrar malgrat de la vestidura” (Pr. 86-88).⁴⁰ En ningún momento del poema el narrador expresa el más mínimo deseo sexual por su guía. La mujer del prólogo, entonces, a pesar de esperar el protagonista en el castillo, no es Conocimiento, sino la dama que lo atormenta con su “Gran desfavor e poch voler” (32).

Rocabertí termina su preámbulo aconsejando a los jóvenes que resistan los sufrimientos que les causa el dios Amor y que aprovechen sus años de juventud para el ejercicio del amor (Pr. 114-20). En la última frase, declara la intención de su obra: “E perque la gloria dels bons e la pena dels contraris pus amplament vos sia notoria, aquest dictat piedosament per vosaltres legit sia” (Pr. 121-23). Esta es exactamente la tesis que sostiene la acción narrada, hasta llegar al último canto, cuando aparecen los falsos amantes disfrutando los bienes de amor. El final del poema de Rocabertí no

³⁹ “l’amagada f[r]ont de nobilitat meravellosa; les belles celles en forma de nobella feba [...] dos no hulls, mes pus tost divines lums parien” (Pr. 76-79). Se trata de los detalles procedentes del *Ameto* (Heaton 104-05).

⁴⁰ Es también otro detalle del *Ameto* (105). Es curioso notar que Boccaccio utiliza las manzanas como metáfora para los pechos, una metáfora que se remonta a Ovidio (*Heroidas*, 16.249-54) y que cuenta con una larga tradición en la literatura peninsular del siglo XV (Hauf, *Tirant* 470). Rocabertí la utiliza en la descripción de la dama y, al comienzo del prólogo, compara los sufrimientos de amor con la acetosidad de algunas manzanas “que si levada los era l’agror, romandrien dessaborides” (Pr. 13-14).

solo se contradice con el resto de la obra, sino también con el prólogo. La ambigüedad creada por los dos textos—prólogo y narración alegórica—está presente tanto en la *Amorosa visione* como en la *Glòria d'amor*.

Huot defiende que el protagonista de la alegoría de Boccaccio es un anti-Dante que pone en entredicho la validez de la tesis central de la *Commedia*, es decir, que el amor, en su dimensión humana, permita acceder a una visión divina (121). Rocabertí establece un diálogo con el género sentimental o la denominada religión de amor. Su protagonista se presenta como un servidor ferviente del dios Amor que, al final, su fe recibe un duro golpe. Lo que se pone en cuestión es la legitimidad de las normas del buen amor, ya que el mismo dios que las promueve recompensa a sus detractores. Tanto la ambigüedad que generan los distintos textos de la *Amorosa visione* y de la *Glòria d'amor*, como sus finales inacabados, *in media res*, sitúan la cuestión a la dimensión del lector. Ambos poemas enseñan y deleitan, pero no ofrecen una solución a los conflictos que plantean—y ésta parece ser otra de las grandes deudas de fondo que Rocabertí tiene con el poema de Boccaccio.

2.3 La *Amorosa visione* como modelo de universo cultural

Con la *Amorosa visione*, además de escribir una visión alegórica que potencia la ambigüedad de su contenido, Boccaccio puso las bases de un modelo cultural que se iba a popularizar durante el Renacimiento italiano (Branca, “L’*Amorosa visione*”). El mismo Petrarca, que mostró una indiferencia total por la mayoría de obras de Boccaccio en vulgar, tomó la idea del desfile de personajes mitológicos que ejemplifican cualidades morales para la escritura de los *Trionfi*. La virtud de Boccaccio es que no solo fue capaz de exhibir su conocimiento de la cultura clásica, sino que la pintó con la vivacidad del lenguaje de la *Divina Commedia*. Y es que la *Amorosa visione* es, antes que nada, una imitación primeriza de la *Commedia* dantesca, tanto por su lenguaje y estructura métrica como por la utilización de los murales, sugeridos por el

décimo canto del *Purgatorio*. A diferencia de Dante, Boccaccio concentra el contenido alegórico en la discusión de casos relacionados con la satisfacción del apetito sexual—sobre todo de su protagonista. Como ya se ha señalado, la *Glòria d'amor* también incorpora esta lectura sentimental de la *Commedia*. En los apartados que siguen se analizan otros aspectos que Rocabertí pudo tomar de la *Amorosa visione* y que involucran de alguna forma u otra la obra de Dante.

2.3.1 Los ejemplos de la mitología

Muchos de los puntos en común entre la *Glòria d'amor* y la *Amorosa visione* que señala Heaton tienen que ver con referencias mitológicas que no guardan ningún parecido textual. El pasaje siguiente ejemplifica este tipo de paralelos:

Com un roser acabat de florir,
Semblant jo viu la reyna Amazona,
Que a la mort se vengue offerir
Ab noble gest e reyal continent,
Ab ella 'nsemps moltes dones donzelles:
Que sol per si era cosa 'ccellent,
No per amor del poder que portava:
Sol les virtuts de tant accellent rey,
Sol l'esperit d'ella molt lo forçava. (538-46)

Según Heaton (117), se trata de un *souvenir* de la *Amorosa visione*:

[...] e poi dop'ello
venia broccando la Pantasilea,
lieta nel viso grazioso e bello.
Oh quanto ardita e fiera mi pareo,
armata tutta, con un arco in mano,

con più compagne ch'ella seco avea!
Non era lì alcun che del sovrano
ed altier portamento maraviglia
non si facesse, tenendolo strano. (8.76-84)

La conexión entre estos dos fragmentos no es nada obvia. En primer lugar, hay que identificar la reina Amazona del poema de Rocabertí con la Pantasilea que aparece en Boccaccio. Cambouliu, en una de las notas a la *Glòria d'amor*, sugiere que se trata de Antiope, “qui épouse Thésée”, y cita la *Teseida* como fuente (179). Heaton corrige a Cambouliu señalando que, en el poema épico de Boccaccio, Teseo no se casa con Antiope sino con Hipólita.⁴¹ Teniendo en cuenta los versos que acompañan la aparición de la reina Amazona, Heaton la identifica con Penteseilea porque participó en la guerra de Troya en el bando de los griegos y fue asesinada por Pirro. La aclaración de Heaton no es precisa ya que Penteseilea luchó del lado de los troyanos y fue asesinada por Aquiles. Este error no hace más que enturbiar la conexión entre ambos textos. El único punto en común es que se hace un enaltecimiento de la nobleza de espíritu del personaje femenino sin ninguna referencia a su posicionamiento en la guerra de Troya o al episodio de su muerte.

Heaton da dos posibles fuentes para estos versos: una es el fragmento transcrito de la *Amorosa visione* y la otra es el *Roman de Troie* (23,127-396).⁴² Es muy probable que Rocabertí conociera la historia de Penteseilea a través de ambas fuentes, e incluso otras como la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne.⁴³ Sea como sea,

⁴¹ También hay una errata en la edición de Heaton, que se refiere a “Antigone” cuando Cambouliu cita a “Antiope” (117). Parece que solo se trata de un error en la escritura del nombre de la reina Amazona y no de una confusión con el mito de Antígona, hija de Edipo y Yocasta.

⁴² Tampoco se puede descartar que Boccaccio sacara el mito de Penteseilea del *Roman de Troie* (Branca, “*Amorosa*” 611).

⁴³ La presencia de la materia de troyana en la literatura catalana medieval es muy fuerte como se podrá observar, sobre todo, con la obra de Joan Roís de Corella. La obra de Guido delle Colonne es una versión latina en prosa del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure que, a su vez,

este préstamo, si le le puede considerar así, constituye una gran paráfrasis. Comparado con los versos de la *Amorosa visione*, Rocabertí no solo sustituye el nombre del personaje por una referencia mucho más abierta—“la reyna Amazona”—sino que, para describir su belleza, introduce la metáfora del rosal (538); tampoco la describe con sus armaduras, sino que destaca la nobleza con la que afronta la muerte (540-41). Por otro lado, conserva el mismo número de versos—un total de nueve—y, eso sí, recupera tres aspectos concretos del pasaje boccacesco. Uno es el detalle de que iba acompañada por otras amazonas,⁴⁴ otro es el contraste entre la suavidad de la belleza de Pentesilea y la nobleza de su carácter guerrero⁴⁵ y, finalmente, su valía como soberana.⁴⁶ Además, Rocabertí imita una de las marcas características del estilo de Boccaccio utilizada a lo largo de la *Amorosa visione* y que también aparece en este fragmento. Se trata del uso del verbo *parere*—“Oh quanto ardita e fiera mi pareia” (79)—que el narrador boccacesco utiliza para contar lo que le parece ver en los murales de la gran sala. De una forma análoga, el narrador de Rocabertí sugiere que la imagen de la reina Amazona le recuerda a un nuevo rosal: “Com un roser acabat de florir, / Semblant jo viu la reyna Amazona” (538-39). El paralelo entre los dos fragmentos existe, pero no se fundamenta tanto en ecos textuales sino en los elementos temáticos de la descripción de la reina Amazona.

recupera los textos atribuidos durante la Edad Media a Dictis y Dares, dos supuestos testimonios de la guerra. La versión de Guido delle Colonne circuló en traducción catalana desde finales del siglo XIV (Cabré y col., *The Classical Tradition* 189-91).

⁴⁴ “Ab ella ’nsemps moltes dones donzelles” (542) se corresponde a “con più compagne ch’ella seco avea!” (81).

⁴⁵ “Com un roser acabat de florir, / Semblant jo viu la reyna Amazona” (538-39) y “Ab noble gest e reyal contienent” (541) se corresponden a “Pantasilea, / lieta nel viso grazioso e bello” (77-78) y “Oh quanto ardita e fiera mi pareia, / armata tutta, con un arco in mano” (79-80).

⁴⁶ “No per amor del poder que portava: / Sol les virtuts de tant accellent rey” (544-45) se corresponde a “Non era li alcun che del sovrano / ad altier portamento maraviglia / non si facesse, tenendolo strano” (82-84).

Hay otros dos pasajes mitológicos de la *Glòria d'amor* que vale la pena analizar. Se trata de las historias de Hero y Leandro (1,142-92) y de Píramo y Tisbe (1,367-98). El primero de estos mitos guarda algunas similitudes con la versión de Boccaccio en el canto 24 (52-69) de la *Amorosa visione* (Heaton 129). Ambos escritores sitúan la acción en el Helesponto, el estrecho que separa la torre de Sesto—residencia de Hero—del castillo de Abido—hogar de Leandro.⁴⁷ El joven es capaz de salvar la distancia nadando y es recibido por su amante con gran alegría.⁴⁸ Según Branca (*"Amorosa"* 672), la fuente de Boccaccio para la historia de estos dos amantes es Ovidio (*Heroides* 18, 19 y *Amores* 2, 16.31ss.), del cual saca pasajes enteros. Sin embargo, hay una diferencia esencial y es que, en el poeta latino, los amores de Hero y Leandro terminan dramáticamente cuando, una noche, un fuerte vendaval apaga la luz encendida por la sacerdotisa y el joven muere ahogado. Boccaccio, que sitúa el mito en el muro dedicado al triunfo de amor, omite la tragedia y tiñe la historia de un tono de celebración amorosa—el mismo tono que se observa en la *Glòria d'amor*.⁴⁹ Rocabertí utiliza la historia de Hero y Leandro como colofón al canto 8, precediendo el encuentro con el dios Amor. Hay que notar que la versión del poeta catalán es bastante más extensa que la de Boccaccio y esta particularidad se explica por la inclusión de motivos dantescos. En la *Glòria d'amor*, el protagonista y su guía, Conocimiento, se encuentran a Leandro y lo acompañan hasta el otro lado del Helesponto: "Axi passam la perillosa 'strada; / Jo fuy lo terç d'aquella gran tamença" (1,161-62). De esta forma, el narrador se pone al mismo nivel que dos grandes amantes: el mítico Leandro y su guía, quien conoce todos los secretos del jardín de amor. El verso 1,162 hace eco de

⁴⁷ "Ella fom cert d'Elespont ser vehina. / De un castell qui Abido-s dehia" (1,144-45) y "Sesto ed Abido, picciole isolette, / e 'l mar che le divide ancor pariesi" (53-54).

⁴⁸ "Ero gentil ab grans cants d'alagria, / Devotament feu fer Leandro festa" (1,165-66) y "con tanta gioia standosi abbracciati, / che simil non si vide mai in altrui" (65-66).

⁴⁹ Véase, sobre todo, la forma en la que concluye el relato: "Ab novells lays de cançons per ells fetes. / Ab tals delits, semblant fest' amorosa, / Los dos amants dins Cesto se-n intraren" (1,189-91).

los limbos dantescos (Heaton 130), se trata del momento en el que Dante, después de participar en la célebre reunión con los poetas de la antigüedad, declara: “sì ch’io fui sesto tra cotanto senno” (*Inf.* 4.102).

Otro detalle significativo de este fragmento es la forma en la que Leandro se dirige al protagonista:

Vers nos vingue l’affortunat Leandro
Per un carrer ten lonch com hom vehia.
Ans qu’ell plagas a nos, digui: “Poeta,
Com se pot fer passar nos Alespont,
Essent incerts de nos tenir naveta?” (1,146-50)

Por primera y última vez en todo el poema, alguien se dirige al protagonista con el término poeta.⁵⁰ Rocabertí utiliza el mito de Hero y Leandro de Boccaccio para autocoronarse “poeta del amor”, de la misma manera en la que Dante se iguala a los sabios de la antigüedad con el consentimiento de Virgilio. El contexto en el que se sitúa esta escena es completamente distinto en la *Glòria d’amor* y en la *Commedia*. Después de la coronación, Dante se preocupa por la imposibilidad de salvación de sus autores preferidos, mientras que el protagonista de Rocabertí pregunta a su guía cómo es posible que el paisaje se haya transformado y que realmente le parezca que estén en los mares griegos (1,170-80). En este pasaje, la *Amorosa visione* también participa de la conexión *Commedia-Glòria damor*. Boccaccio proporciona a Rocabertí el mito de Hero y Leandro en el contexto alegórico del triunfo de amor y el poeta catalán lo convierte en un ritual de iniciación para su protagonista, similar al de Dante en los limbos. El poema de Boccaccio da un primer paso hacia el tema amoroso a partir

⁵⁰ Solo existe la mención que hace el mismo protagonista al comienzo de la obra: “Vers ne dictat d’amor fer no podia” (49).

del cual Rocabertí es capaz de adaptar versos de la *Commedia* en un registro y un contexto totalmente sentimentales.

Por otro lado, la versión del mito de Píramo y Tisbe de Rocabertí presenta un número de paralelos aún mayor con la que aparece en la *Amorosa visione* (20.43-89).

Fom en un bosch com de nit tenebrosa.

Pres d'una font jo viu nobla Tisbe;

De Piramus estava desigosa.

L'esperit meu delitos le·n mirave.

Ella tement un leho qu'i venia,

Fugent perde un mentell que portave.

L'animal, junt a la fontan' a beure,

Ple d'altra sanch esquersa lo mantell,

E parti se·n, que mes no·l pogui veure.

Piramus trist, vengut cuytadament.

En si pensant que Tisbe morta fos

De algun brut animal retrobat,

L'espasa pres e mata·s doloros.

Mes retardant l'anima tribulada

Del cors pertir, ab veu molt piedosa

Piramus dix en la mort desestrada:

“O Tisbe, las! be m'offen la fortuna

De jo morir sens no poder te veure;

En amor veig dolor e no se't una.

La mort no es a mi pus enujosa

Quant me morint de ta figur' absent

Son, trist de mi, ay Tisbe dolorosa!”

Tisbe hoynt lo trist plant que venia,

Per la gran lum de Feba reguardant,
 Laça conech Piramus que moria.
 Sobtosament l'abressa sospirant,
 E als trists crits Piramus moch la cella;
 Tisbe conech estant en lo greu plant.
 En aquell punt lo vogi de la vida
 Pres trista fi, d'on Tisbe dolorosa
 L'espasa pres; morint li'n feu seguida.
 Lagrimant jo lur piedos viatge,
 Lurs espirts transformats me semblaren
 Per Venere, causa d'aquest dampnatge,
 En novell be e gloria no vista,
 Tant que'm parech que los dos bons amants
 Eren conort de tota pensa trista. (1,366-404)

Heaton sugiere que el poeta catalán tradujo tres puntos concretos del texto italiano (134).⁵¹ Además, el verso 1,399—"Lagrimant jo lur piedos viatge"—adapta la forma verbal *lagrimare* que también se encuentra en el fragmento de la *Amorosa visione*—"Ontoso tutto lagrimando mise" (67). También es posible que Rocabertí tomara este italianismo de Dante ya que, a lo largo del *Inferno*, aparece repetidas veces de forma significativa. En la fosa de los adivinos y encantadores, el peregrino ve a los condenados "venir, tacendo e lagrimando" (20.8); y, más adelante, antes de relatar su caída en desgracia, el Conde Ugolino advierte a su interlocutor que "parlare e lagrimar vedrai insieme" (33.9). En el *Inferno*, el verbo *lagrimare* aparece siempre asociado a la tristeza de las almas que lo habitan—ya sea por el remordimiento de sus pecados o por la

⁵¹ "Fugent perde un mentell" (1,371) se corresponde a "un velo lasciava fuggendo" (47); "junt a la fontan' a beure" (1,372) a "a ber venia / della fontana" (48-49); y "Piramus trist, vengut cuytadament" (1,375) a "si vedeva venire / Piramo là con sollecita cura" (54-55).

eternidad de su condena. Los otros verbos que lo acompañan relacionan la pena implícita del verbo *lagrimare* con cada situación concreta: los adivinos callan porque ya hablaron demasiado en vida y el Conde Ugolino es incapaz de relatar su historia sin llegar a las lágrimas porque todavía siente el dolor a viva piel. De todos modos, el hecho de que el escritor catalán no dote el verbo de ningún acompañante y que este pasaje remite claramente a la narración de la historia de Píramo y Tisbe tal y como aparece en la *Amorosa visione*, hace pensar que Rocabertí se fijara en la obra de Boccaccio.

El trágico desenlace de esta historia permite establecer otra conexión. Leyendo el relato de la *Amorosa visione*, es fácil darse cuenta de que Boccaccio tomó el discurso de Francesca de Rímini (*Inf.* 5.88-138) como modelo. Ambos episodios sostienen un gran parecido temático y argumental pero la imitación de Boccaccio también abarca aspectos retóricos. Por ejemplo, en los dos tercetos finales se utilizan, con un ligero cambio de orden, las mismas palabras con las que Dante concluye el relato de Francesca:

In ciò mirando, tutta si percosse
quando Piramo vide ancor tremante,
e dal suo petto il ferro aguto mosse
e 'n su quel si gittò, dicendo: "Amante,
io son la Tisbe tua! mirami un poco
anzi ch'io muoia", e più non disse avante (20.82-87)⁵²

Quando leggemmo il disiato riso
esser basciato da cotanto amante,

⁵² En el canto anterior, se encuentra un juego parecido con las palabras rima *amante* y *avante*. Se trata de dos tercetos dedicados a los amores de Marte: "Ed umile tornato v'era il fero / Marte, prencipe d'arme fatto amante, / per la qual cosa più non era altiero. / Con tal disio il piacevol sembiante / mirava della bella Citerea, / che non pareva che più curasse avante" (19.7-13).

questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante. (*Inf.*, 133-38)

No solo esto, sino que el último verso del canto 20 de la *Amorosa visione*—“rimirandola, cadde morta loco”—reproduce el último verso del canto 5 del *Inferno*—“E caddi come corpo morto cade”. La conexión sería completa si en este canto del *Inferno* también apareciera el verbo *lagrimare*. Aunque no sea así, antes de empezar su discurso, Francesca utiliza una expresión análoga a la del Conde Ugolino: “dirò come colui che piange e dice” (126). A Boccaccio, lector y comentarista experto de la obra de Dante, no le pasaría por alto el paralelo entre *piange e dice* y *parlare e lagrimare*. En un momento de altísima tensión trágica, como el suicidio de Píramo, el narrador boccaccesco se refiere a las acciones del joven utilizando los dos verbos que encuentra en la *Commedia*: “Ontoso tutto lagrimando mise” (66) y “Parea dicesse piangendo” (70).

Este análisis sugiere que Rocabertí imitó el lenguaje amoroso de Dante a través de su lectura de Boccaccio. En la *Glòria d'amor*, no hay ningún tipo de doblete semántico con el verbo *lagrimant* al modo en el que aparece en la *Commedia* ni tampoco se adaptan las palabras rima del pasaje dantesco. Aun así, el poeta catalán pone este italianismo en boca de su protagonista y lo hace en un momento de alta tensión del poema. Rocabertí sitúa a Píramo y Tisbe al final del canto 9, después de la consulta al dios Amor y justo antes de dar comienzo al bizarro canto final. Píramo y Tisbe representan el tipo de amante perfecto desde el punto de vista del amor cortés: son dos jóvenes dispuestos a dar su vida por amor. Su muerte se convierte en un mal menor comparado con los bienes que el dios de Amor tiene reservados para ellos, ya que los cuenta entre sus seguidores más fervientes:

Lurs espirits transformats me semblaren
Per Venere, causa d'aquest dampnatge,

En novell be e gloria no vista,
Tant que·m parech que los dos bons amants
Eren conort de tota pensa trista. (1,400-04)

En la *Amorosa visione*, los mitos de Hero y Leandro y de Píramo y Tisbe forman parte del largo triunfo de amor que cuenta con un total de cincuenta y tres episodios amorosos repartidos entre los cantos 15 y 29. La historia de Hero y Leandro pasa prácticamente desapercibida;⁵³ la de Píramo y Tisbe, en cambio, no solo destaca por su mayor extensión, sino por los paralelos estilísticos y temáticos con el episodio de Paolo y Francesca. Además de reproducir las mismas rimas del pasaje dantesco, Boccaccio adapta otra fórmula ampliamente explotada en la *Commedia*, pero no tan común en la *Amorosa visione*. Se trata de la intervención en estilo directo de los personajes mitológicos—en la *Commedia*, las almas cuentan su pasado a Dante, mientras que el narrador boccaccesco hace un ejercicio de imaginación excepcional reproduciendo los discursos de los personajes grabados en los muros.⁵⁴ En la *Amorosa visione*, las voces de Hero y Leandro, al contrario que las de Píramo y Tisbe, quedan silenciadas. Rocabertí que, como se ha señalado, sitúa estas dos historias en momentos trascendentales del poema, sí que da voz a sus protagonistas.⁵⁵ El mito de Píramo y Tisbe queda en una forma parecida a la de Boccaccio; el de Hero y Leandro gana en profundidad a través de la inclusión de elementos dantescos. En este episodio, Rocabertí emula la unión de Dante con los escritores clásicos en los limbos pero el acto de reivindicación política e intelectual que supone el canto 4 del *Inferno* se transforma en una especie

⁵³ Su extensión—diecisiete versos—es menor en comparación a otros episodios a los que Boccaccio dedica cantos enteros—como, por ejemplo, los amores de Júpiter que ocupan los cantos 21, 22 y 23.

⁵⁴ En Boccaccio, Píramo toma la palabra dos veces (20.65-66 y 70-72) y Tisbe concluye el relato con su intervención (85-87).

⁵⁵ Eso sí, solo a los personajes masculinos. Leandro interviene dos veces en estilo directo (1,148-50 y 1156) y Píramo una sola vez (1,384-89).

de ritual de iniciación a la religión de amor, previo a la confrontación con la divinidad. Por otra parte, la historia de Píramo y Tisbe demuestra que tanto Rocabertí como Boccaccio utilizan el elemento dantesco para amplificar y destacar los mitos que aparecen en sus poemas alegóricos. Es por esto que es posible afirmar que el poeta catalán no solo imitara versos y motivos de la *Amorosa visione*, sino también la manera en la que Boccaccio se apropia de los versos de la *Commedia*.

Se pueden señalar otros paralelos entre episodios mitológicos de la *Glòria d'amor* y la *Amorosa visione*. No obstante, hay que poner en duda que el texto de Boccaccio fuese la fuente de Rocabertí en todos estos casos, ya que, a menudo, la única base de estas conexiones es la aparición de los mismos nombres, sin referencia alguna a su historia.⁵⁶ Aun así, destaca el fragmento dedicado a los amores de Aquiles, Polixena y Briseida. Es difícil establecer un correlato consistente con los versos del canto 24 de la *Amorosa visione*, donde aparecen estos personajes, porque no hay ecos textuales. Al igual que con el episodio de Hero y Leandro, Rocabertí introduce una serie de detalles que remiten al canto 5 del *Inferno*. En la *Glòria d'amor*, la acción transcurre a partir del diálogo, ciertamente de inspiración dantesca, entre el narrador y el alma de Aquiles. El narrador interpela al héroe griego imitando la forma con la que Dante interroga a Francesca (Heaton 118), manteniendo las mismas palabras-rima (ver cita en la página 95-96).

Los elementos tomados del canto 5 del *Inferno* no terminan aquí. Rocabertí reformula, en boca de Aquiles, el verso que culmina la triple invocación de Amor durante el discurso de Francesca. “Amor condusse noi ad una morte” (106) se convierte en “Amor e mort en un temps conegui” (582). De una forma mucho más novedosa y sor-

⁵⁶ Por ejemplo, Heaton conecta este terceto: “E viu entr’ ells Ulixes e Fileno, / Dido, Mando, e Pando e Fulgenci, / Diomedes; d’amor jo trobi ’Leno” (629-31) con los fragmentos de la *Amorosa visione* en los que aparecen los personajes de Ulises y Diomedes (23.31-33) y Dido (a la que se dedica todo el canto 28). Lo mismo se puede decir de los mitos de Jason y Medea (48-59 / 9.25-30 y 21.55-88), de Deinara y Hércules, que aparecen acompañados por Nesos (1,119 / 26.73-75 y 26.43-45) y la mención a la infidelidad de Teseo (1,448 / 22.7-24).

prendente es la nota dantesca referente al personaje de Briseida, la segunda amante de Aquiles en la *Glòria d'amor*.⁵⁷ Briseida está condenada por su ingratitud, pecado capital según las leyes del dios Amor. El narrador cuenta su castigo:

Dins ella viu a Briseyda molt trista,
Tot' a cavall sobre un Minotauro,
Nuha, cruel, e d'espantable vista.
E al entorn los Centauros venien,
Molt ben armats de veri e segetes,
Tals quals abans al mon viure solien,
Tirant li fort sens pietat alguna (587-93)

El paralelo con el pasaje de los centauros del canto 12 del *Inferno* tampoco pasa desapercibido a Heaton (118).⁵⁸ La escena dantesca se sitúa en el séptimo círculo del infierno donde los violentos son castigados bajo la atenta mirada del minotauro, hijo de la reina Pasífae. Concretamente, los centauros hostigan a los violentos contra el prójimo, es decir, a los asesinos. Rocabertí iguala el “pecado” de Briseida, la ingratitud a los amantes, con los homicidas y, además, la sitúa a caballo de un minotauro, símbolo de la deformación moral de los penitentes. Desde Dante, la mitología, la historia antigua y contemporánea y los textos sagrados se han utilizado para fijar una estructura moral dentro del contexto alegórico (Bernardo 33). Cuando Rocabertí trata personajes mitológicos, pocas veces se limita a una sola fuente, sino que combina elementos de la obra de Dante y de la de Boccaccio. Si bien los ecos textuales más claros pertenecen a la *Commedia*, la *Amorosa visione* proporciona los medios para imitar el texto dantesco y adaptarlo al contexto sentimental de la *Glòria d'amor*.

⁵⁷ Se invierte el orden en qué aparecen en la *Amorosa visione*, donde primero habla Briseida y después se hace referencia a Polixena.

⁵⁸ “Io vidi un’ampia fossa in arco torta, / come quella che tutto ’l piano abbraccia, / secondo ch’avea detto la mia scorta; / e tra ’l piè de la ripa ed essa, in traccia / corrien centauri, armati di saette, / come solien nel mondo andare a caccia” (52-57).

2.3.2 La imitación de otros elementos alegóricos

Heaton señala un préstamo que desvela otro tipo de conexión entre la *Amorosa visione* y la *Glòria d'amor*. Se trata de un caso relevante porque se origina a partir de una de las diferencias notorias en el diseño del espacio alegórico. El narrador boccaccesco se pasea por la gran sala como si fuera un comentarista de arte y hace una descripción fantástica de los grabados que observa—tan fantástica que nunca se limita a dar un retrato objetivo de lo que está viendo, sino que incorpora material imaginado a partir de lo le sugieren las imágenes.⁵⁹ En la *Glòria d'amor*, en cambio, el protagonista se pasea por un espacio habitado por las almas de todo tipo de amantes—es decir, un espacio análogo al del canto 5 del *Inferno*. Los diálogos que aparecen en la *Glòria d'amor* no son imaginados por el narrador, como en la *Amorosa visione*, sino que se trata de la “transcripción” de las conversaciones que el protagonista mantiene con las almas del jardín. A pesar de esta diferencia, hay un pasaje de la obra de Rocabertí que se asemeja mucho a la modalidad descriptiva de la *Amorosa visione*. Está situado al principio del canto 5, cuando los protagonistas entran en el jardín de amor y el narrador da un retrato de lo que está viendo (Heaton 114):

Jo veur' amor e Cupido ab l'arch,
De Venus nuu als brasso(r)s que dormia
D'un gran repos; jo viu son neximent,
Vengut de grat, nudrit, fantesiant,
Senyor fent se de molta folla gent.
Tot entorn d'ell eren fulles e flors
Qui de Venus lur neximent prenen,

⁵⁹ Dante emplea esta misma técnica cuando describe las imágenes grabadas en los muros del canto 10 del *Purgatorio*. En el primer relieve, por ejemplo, dedicado al ángel de la anunciación, el peregrino dice: “dinanzi a noi pareva sì verace / quivi intagliato in un atto soave, / che non sembiava imagine che tace. / Giurato sì saria ch'el dicesse ‘Ave!’ ” (37-40). Los relieves le parecen tan reales que denomina “visibile parlare” (95) a las voces imaginadas de los personajes de los muros.

Totes ensemps e diverses color.
Unes eren Pietat sens mesura,
Altres Deport de 'legre pensament,
Altres Esguard d'amorosa figura,
Altres Suspirs, Gracia e Bellesa. (467-79)

Como en la *Amorosa visione*, se trata de una descripción dinámica en la que el protagonista parece tener un conocimiento y control total de lo que está observando. El narrador de Rocabertí no solo presencia el nacimiento de Cupido, sino que adjudica un contenido alegórico a las flores que adornan la escena.

Es cierto que el espacio del jardín alegórico de la *Glòria d'amor* se asemeja al canto 5 del *Inferno*, pero también es verdad que remite a otras fuentes. En referencia a su diseño, es preciso señalar los paralelos con el *Roman de la rose*. El protagonista del poema de Rocabertí llega hasta la puerta de un castillo, donde mantiene el primer diálogo con Conocimiento. El jardín de amor está encerrado dentro del castillo y el palacio del dios Amor se encuentra justo en medio del jardín. Este palacio está circundado por espacios más pequeños para el castigo o el goce de las almas que residen en ellos. Es la misma estructura descrita al comienzo del *Roman*, donde el narrador primero observa los muros y luego llega hasta una pequeña puerta vigilada por Ociosidad. Los muros también guardan un jardín dividido en distintos microespacios: la prisión, la fuente, la morada de las rosas, etc. La diferencia principal con la *Glòria d'amor* es el apunte dantesco, formado por las fosas donde se castigan las almas—por ejemplo, Briseida (584-95).

El espacio de la *Amorosa visione*, en cambio, se estructura de una forma distinta. Justo después de la presentación del personaje-guía, se llega a una encrucijada con dos puertas: una pequeña, que mena a “via di vita” (2.65) y una grande, que encierra toda la “gloria mundana” (3.17). Dentro de la primera, hay un sendero estrecho y empinado; la segunda encierra una habitación con cuatro paredes y, cada una de ellas, contiene

uno de los triunfos—sabiduría, gloria, riqueza y amor, respectivamente. El narrador emprende el camino oculto detrás de la puerta pequeña, pero nunca llega al final sino que se detiene en dos puntos del concreto. Primero, en una sala con grabados dedicados a la Fortuna y, después, en un jardín donde tiene lugar el encuentro amoroso con Fiameta.

Aunque las diferencias entre el diseño de los espacios del poema de Boccaccio y del de Rocabertí sean notorias, también existen algunos paralelos relevantes. En la *Glòria d'amor*, justo después de entrar en el jardín, el narrador y su guía llegan delante de un palacio:

Un palau bell, molt singular
E ben obrat.
Ell tot desi era cayrat,
E d'istories grans pintat,
Fetes de 'tzur,
E d'or massis e d'argent pur
Era lo d'alt fins baix al mur
Del solament. (309-16)

Un poco más adelante, Conocimiento le explica que el secreto de amor que está buscando está encerrado dentro de este castillo. Antes de entrar en él, deberán recorrer distintas partes del jardín. En la *Amorosa visione*, al poco de empezar la visión, el protagonista también llega al pie de un “nobile castello” (1.59). Además, la descripción citada anteriormente se parece mucho a la que hace el narrador boccacesco cuando entra en la gran sala de los murales (Heaton 111):

Chiara era e bella e risplendente d'oro,
d'azzurro e di color tutta dipinta
maestrevolmente in suo lavoro. (4.10-12)

Rocabertí utiliza los elementos decorativos de la cámara de Boccaccio para describir el bell palau. No solo los colores—azul y dorado—son los mismos, sino que el palacio también está adornado con pinturas de grandes relatos que destacan por su altísima calidad. Hay otro detalle—“Ell tot desi era cayrat”—que también coincide con la habitación de la *Amorosa visione*—“Ell’era quadra” (4.22). De esta forma, Rocabertí convierte la gran sala de los grabados en el palacio del dios Amor.

El *Roman de la rose* ofrece otro modelo para este pasaje (Heaton 111). Guillaume de Lorris empieza la narración alegórica con su protagonista paseando por la orilla de un río en un soleado día de primavera. Al poco de andar, encuentra “un vergier grant et lé, / tot clos de haut mur bataillié” (130-31).⁶⁰ Este muro está ornamentado con las imágenes de distintas figuras alegóricas, todas ellas con connotaciones negativas—Odio, Delito, Codicia, etc.—que el protagonista empieza a describir. Al final de este pasaje, se lee:

Ces ymages bien avisé,
 que, si come j’ai devisé,
 furent en or et en azur
 de totes pars pointes ou mur.
 Hauz fu li murs et toz quarez;
 si en estoit clos et barez,
 en leu de haies, uns vergiers,
 ou onc n’avoit esté bergiers. (461-68)

Al igual que en la *Amorosa visione* y la *Glòria d’amor*, las imágenes del *Roman de la rose* están pintadas de oro y azul y, además, los muros configuran una estructura cuadrangular que encierra el jardín. Es posible que este pasaje, juntamente con *Pur-*

⁶⁰ Para el *Roman de la rose* se cita la edición de Lecoy.

gatorio 10,⁶¹ sea uno de los modelos de Boccaccio para las pinturas de la gran sala de la *Amorosa visione*. En el *Roman de la rose*, estas pinturas desagradables ornamentan el muro que separa el protagonista del jardín deseado; y, de hecho, es una situación parecida a la de la sala de la Fortuna de la *Amorosa visione*, de la cual el narrador sale corriendo. Teniendo en cuenta todas estas coincidencias y el modo imitativo de Rocabertí, no es difícil imaginar que el escritor catalán también combinase ambas fuentes para describir el palacio del dios de amor; eso sí, con sus características únicas. A diferencia de la obra francesa, Rocabertí no pone las imágenes en la cara exterior de un muro, sino en las paredes del palacio que se encuentra al centro del jardín; tampoco copia exactamente a Boccaccio, ya no se trata de un cámara interior.

2.3.3 Otras conexiones entre la *Amorosa visione* y la *Glòria d'amor*

Esta manipulación de materiales de procedencia diversa se repite constantemente en la *Glòria d'amor*. Un ejemplo asombroso es la reformulación que hace Rocabertí de la puerta infernal dantesca. No se trata de la existencia de una puerta dentro del espacio alegórico, sino, más bien, de la inscripción que la preside. Al inicio del canto 6, el narrador y Conocimiento llegan a una gran pradería donde cuatro hombres disputan cual de ellos tiene más conocimiento sobre los secretos de amor.⁶² Un poco más adelante, encuentran “Lo sabent Dant con sua Beatrice” (770)⁶³ y ven venir, “per

⁶¹ Branca identifica los relieves que aparecen en el *Purgatorio* de Dante como uno de los modelos de Boccaccio para los triunfos de la *Amorosa visione* (Branca, “*Amorosa*” 3: 11). En Dante, estos relieves conmemoran actos de humildad y sirven de ejemplo a los soberbios que habitan este círculo. Boccaccio, en cambio, los convierte en el punto central de las desfiladas triunfales.

⁶² Uno de estos hombres es Petrarca, los otros tres son todos “d’una semença” ‘del mismo aspecto’ (748). Heaton señala que Cambouliu cree que se trata de tres poetas franceses: Alain Chartier, Guillaume de Lorris y Guillaume de Machaut (123); sin embargo, no ofrece ninguna prueba de ello. Tampoco he podido confirmar que esta fuera la tesis de Cambouliu ya que su estudio de la *Glòria d'amor* no contiene ninguna nota referente a este pasaje. W. H. Hutton recoge la misma idea en su artículo sobre la influencia de Dante en la literatura ibérica (105-06), planteando, así, el debate sobre cual de los modelos, los de la tradición francesa o los de la tradición italiana, fueron más influyentes en la lírica peninsular.

⁶³ Boccaccio es el primero en convertir a Dante en un personaje de ficción (*Amorosa visione*, 5.70-88) y, al igual que Rocabertí, lo utiliza como ejemplo de sabiduría. Es posible que el escritor

una selv' escura" (777), una muchedumbre de enamorados sufriendo males de amor. A la manera de Virgilio, Conocimiento se dirige al protagonista para consolarlo y le recuerda que estas almas merecen el castigo que reciben. A continuación, llegan delante una gran puerta con una inscripción en lo más alto de su arco que el protagonista lee en voz alta:

Dins mi estan en delit perdurable
Ardolies, Yrena, e Liessa,
Elisandre, Luqui molt delitable,
Ab les quatre desenas de donzelles.
Jo son lo clos monastir de Yrena.
Ves te·n qui·m ligs sercant tals maravelles.
Sols per virtut se pren aquesta via;
Los [e]sperits qui son en via 'terna
Ab pau e be dins mi fan companyia.
Pochs son aquells qui meresquen m'i veure;
En los secrets son la joyosa guarda,
En los perills lo voler d'Amor seure. (801-12)

Heaton (123) glosa este pasaje haciendo referencia a la dificultad para identificar los personajes que se mencionan y comenta los intentos que hicieron sus predecesores.⁶⁴

A continuación, sugiere que esta inscripción de la puerta de la *Glòria d'amor* no está inspirada en los versos iniciales del tercer canto del *Inferno*,⁶⁵ sino en la inscripción de

catalán imitara este aspecto de la *Amorosa visione* pero, a diferencia de Boccaccio, Rocabertí solo lo menciona brevemente. También hay que tener en cuenta que en la literatura ibérica existe el precedente de Francisco Imperial quien, en su *Dezir a las syete virtudes*, ya había ficcionalizado a Dante convirtiéndolo el personaje-guía.

⁶⁴ Véase Cardona 101; Ebert 277; Camboliu 180.

⁶⁵ Tampoco hay que descartar del todo el modelo dantesco ya que el primer verso de este pasaje—"Dins mi estan en delit perdurable" (801)—recuerda la *Commedia*: "Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente" (*Inf.*, 3.1-3).

la puerta pequeña, “istretta ed alta” (39), del segundo canto de la *Amorosa visione*. Ciertamente, se pueden señalar algunas similitudes entre este fragmento de la alegoría de Boccaccio y la *Glòria d’amor*. En la *Amorosa visione*, la puerta también conduce a un “riposo eterno” (67), aparece el vocablo “via” y, básicamente, se alienta a vencer las tentaciones mundanas.⁶⁶ Aun así, la correspondencia no es total ya que, por ejemplo, ninguno de los personajes que aparecen en el poema de Rocabertí—que, por otro lado, nadie ha sido capaz de identificar—está presente en los versos de la *Amorosa visione*. Además, la puerta de la *Glòria d’amor* presenta una novedad respecto a sus modelos y es que el narrador-protagonista no la llega a cruzar nunca. De hecho, la misma inscripción es clara en este sentido: “Ves te·n qui·m ligs” (806). Esto es exactamente lo que hace el personaje de Rocabertí quien, después de leer la inscripción, continúa hacia la derecha atraído por el llanto de otras almas.

¿Cuál es la razón para introducir una puerta con una inscripción si el protagonista no la va a atravesar? Se podría tratar de una excusa para citar las misteriosas figuras de Ardolies, Yrena y Liessa, pero hay que admitir que bien hubieran podido aparecer en cualquier otro contexto. Parece que, para Rocabertí, la puerta con la inscripción es un elemento indispensable para el género que conrea: ya sea en relación con la literatura peninsular y los infiernos de amor,⁶⁷ o con las alegorías moralizantes de Dante y Boccaccio. El escritor catalán incluye este episodio pero le quita la transcendencia que tiene en sus modelos. En la *Glòria d’amor*, la puerta es poco más que uno de los tantos espacios que el narrador y su guía visitan dentro del jardín. Ninguno de los dos

⁶⁶ En la *Amorosa visione*, la inscripción termina con el verso “l’animo vinca la carne impigrita” (69) y, en la *Glòria d’amor*, no solo se hace referencia al convento de Irene (805), sino que se pone la virtud como condición necesaria para traspasar el portal (807). Ambas inscripciones apelan a un amor de tipo espiritual y, por lo tanto, se oponen a los versos que presiden la otra puerta de la *Amorosa visione* dedicados a ensalzar los bienes mundanos.

⁶⁷ En el *Infierno* del marqués de Santillana, por ejemplo, también aparece una puerta con una inscripción. Don Íñigo se inspira únicamente en el modelo dantesco. Los versos “El que por Venus se guía / venga penar su pecado” (375-76) son una reelaboración sentimental del “Lasciate ogne speranza, voi ch’intrate” (Rohland de Langbehn, *Comedieta* 90), donde la apelación a todos los tipos de pecado se reduce a la lujuria.

personajes hace un comentario al respecto, sino que siguen su camino acercándose cada vez más a la morada del dios de amor.

El eclecticismo de la imitación de Rocabertí también tiene repercusiones en la configuración de un personaje tan importante como el guía. De todos los modelos literarios de la *Glòria d'amor*, solo en la *Amorosa visione* el guía central es un personaje femenino. No obstante, en el poema catalán no queda rastro de la relación amor/odio entre el narrador y el guía inventados por Boccaccio. La manera en la que interaccionan ambos personajes se asemeja más a la de Dante y Virgilio, tanto a la hora de interpelar al protagonista como de introducirlo a las almas del jardín. Al final del *Purgatorio*, Beatrice toma el puesto del *duca* y, de hecho, bastantes de los personajes femeninos que aparecen en la *Commedia*—Lucia, Matilde, etc.—son figuras modélicas que actúan momentáneamente como guías o consejeras. Aun así, el único paralelo que se puede establecer entre Beatrice y Conocimiento es que las dos son mujeres. Además, la autoridad que muestra Beatrice—en representación de la fe—está muy lejos de las actitudes de Conocimiento que solamente se interesa por los casos de amor.

Conocimiento también permite establecer un diálogo con el *Roman de la rose*. Es cierto que en el poema francés no hay ningún personaje que ejerza de guía, pero la escena inicial—en la que el protagonista llega ante la puerta y encuentra Ociosidad—se asemeja a la presentación de Conocimiento. En ambas obras, el protagonista inicia un diálogo con el personaje femenino para pedirle permiso para entrar en el jardín. De una forma muy similar al espacio alegórico o a la inscripción de la puerta infernal, Rocabertí construye su personaje-guía a través de la imitación de diversos modelos, eso sí, sin limitarse a ninguno de ellos y dotando al personaje de un carácter y actitudes propios.

2.4 Conclusiones

Los aspectos analizados en este capítulo dan cuenta de la complejidad de la operación imitativa que realizó Rocabertí en la *Glòria d'amor*. En relación a Boccaccio, se puede afirmar con seguridad que el *Ameto* es una de las fuentes del prólogo del poema catalán, del cual proceden los detalles de la descripción de la doncella. El influjo de la *Amorosa visione* también parece indiscutible a nivel estructural. Como se ha demostrado, Rocabertí incorpora la ambigüedad de esta obra a partir de la imitación del final repentino y de la dualidad textual entre el prólogo y el texto alegórico. Además, hay una conexión muy clara entre la manera en la que Boccaccio y Rocabertí imitan la *Divina Commedia*. Estos dos autores proponen una reescritura en clave sentimental del *Inferno*, con un abanico de elementos que abarcan desde la elección de ejemplos mitológicos, la simbología de los castigos y la adaptación de tercetos concretos.

Aun así, hay una pregunta que ha quedado sin resolver. ¿Por qué no hay citas textuales de la *Amorosa visione* en la *Glòria d'amor*? Se han señalado algunos fragmentos parecidos pero ninguno de ellos tiene la literalidad de los pasajes traducidos de otras fuentes, ya sea el *Ameto* o la *Commedia*. En relación con la *Amorosa visione*, parece que Rocabertí imite a Boccaccio pero sin Boccaccio. Se hace imposible dar una respuesta clara con la información de la que se dispone. Es posible que Rocabertí esté ocultando la fuente con la que tiene una deuda más profunda. También podría ser que la *Amorosa visione*, de la que no se ha conservado ninguna traducción catalana, fuese una obra con una circulación muy limitada en la Corona de Aragón a la que Rocabertí pudo tener acceso gracias al privilegiado entorno cultural de su familia. La *Divina Commedia*, en cambio, sí que tuvo una circulación mucho más grande. Es por esto que a Rocabertí le sería más fácil apelar a sus lectores recuperando la literalidad de los versos de Dante en vez de los de Boccaccio. En cierta medida, la operación de Rocabertí también está en consonancia con la de Bernat Metge. Es verdad que Metge

traduce fragmentos enteros del *Corbaccio* pero nunca menciona el nombre de su autor. Ambos escritores acuden a las *opere minori* de Boccaccio en vulgar para desarrollar aspectos fundamentales de sus obras sin la necesidad de hacerlo manifiesto.

CAPÍTULO 3

DE LA *LETTERATURA MEZZANA* A LA *VALENCIANA PROSA*: LA INFLUENCIA DE LA *FIAMMETTA* EN LAS PROSAS MITOLÓGICAS DE JOAN ROÍS DE CORELLA

*Ecco adunque, o donne, che per li antichi
inganni della Fortuna io sono misera*

Fiammetta § 8.18

*O, immortals déus, los que Jàson invocà en
testimoni de les sues promeses!*

Medea

3.1 Introducció

3.1.1 Vida y obra de Joan Roís de Corella

Joan Roís de Corella (1435-97) es un escritor fundamental para explicar el apogeo de las letras valencianas de la segunda mitad del siglo XV. Es bien sabido que las prosas corellanas fueron uno de los modelos inmediatos de Joanot Martorell para la escritura del célebre *Tirant lo Blanch*.¹ Hijo de una familia acomodada pero no opulenta, Corella refleja a la perfección las preocupaciones intelectuales y las ambiciones culturales de la nobleza valenciana de la época. Con la muerte sin descendencia del rey Martín I,² se celebró el compromiso de Caspe (1412) que relegó la Corona de Aragón a la casa de los Trastámara. Primero con Ferrando de Antequera (1412-16) y después con su primogénito Alfonso el Magnánimo (1416-58), la corona vivió un período de

¹ Tanto es así que se ha llegado a sugerir una autoría corellana del *Tirant* (Guia, *De Martorell*).

² Se trata de Martín el Humano quien, en la época de Bernat Metge, había sucedido a su difunto hermano Juan I en 1398 (ver la introducción del primer capítulo).

expansión por el Mediterráneo. Alfonso llegó a conquistar el reino de Nápoles (1442), donde estableció definitivamente su corte. El gobierno de los territorios peninsulares quedó en manos de su esposa María de Castilla y, posteriormente, de su hermano Juan II.

La producción literaria de Corella se sitúa entre el reinado de Juan II y el de su heredero Ferrando II de Aragón, futuro Ferrando el Católico a partir de su unión con Isabel de Castilla en 1469. Durante estos reinados se produjeron una serie de cambios que afectaron la carrera literaria de Corella. Hasta Ferrando de Antequera, los reyes de la Corona de Aragón habían pertenecido al casal de Barcelona, donde tenían establecida su corte. La dinastía Trastámara, en cambio, tuvo en Valencia la capital económica y cultural del reino. Corella recibió la influencia directa de una generación de escritores selectos entre los cuales destaca Ausiàs March, Jordi de Sant Jordi y Andreu Febrer. Por otra parte, la consolidación de la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo abrió una vía de entrada para la cultura italiana en los reinos de Cataluña y Valencia. Este contacto con la tradición italiana ya se deja notar en los precursores valencianos de Corella y, en el principado, había dado a luz a una obra tan singular como la *Glòria d'amor* de Rocabertí. Finalmente, hay que tener en cuenta que las últimas décadas del siglo XV en la Península Ibérica estuvieron marcadas por la creación de la Inquisición española, que puso en marcha una maquinaria sancionadora tan temible como eficaz, y por la implantación de la imprenta y la consecuente aparición de un mercado editorial.³

Durante muchos años la biografía de Corella había estado sumergida en un mar de incógnitas que se mezclaban con la prolífica y variada producción de este autor. La profesión de Corella, por ejemplo, ha sido motivo de discusión. En algunos do-

³ A un nivel secundario, hay que mencionar el conflicto dinástico entre el rey Juan II y su hijo Carlos de Viana que dividió las posiciones entre catalanes y valencianos. Este hecho ayuda a explicar aspectos de la obra de Corella que no están relacionados con la influencia de Boccaccio. Véase Rubio Vela, “El context històric”.

cumentos, aparece como *mossèn*—es decir, caballero—⁴ y, en otros, se menciona su título de maestro en teología. A partir de esta aparente contradicción entre caballero y teólogo, se ha presentado su figura como la de un intelectual rebelde que, en contra de la profesión militar que había heredado, se dedicó a la escritura. En este sentido, se ha destacado el carácter anticaballeresco y antibelicista de su obra.⁵ En una de sus prosas titulada *Triünfo de les dones* se dirige a los hombres en estos términos: “O insensats! [...] Ab stils plens de popular pompa, al orde dels Sancts Apòstols acompanyau la desordenada regla de la Garrotera, oferints vots no solament a rahó tota contraris, mas de ésser tenguts impossibles” (Martínez Romero, “Per a una interpretació” 63). La Garrotera es el orden caballeresco de origen inglés inmortalizado en los capítulos iniciales del *Tirant lo Blanch*—y, dicho sea de pasada, estaba vinculado con la Corona de Aragón desde 1450 cuando Alfonso el Magnánimo fue nombrado caballero del orden (Riquer, *Aproximació* 272; citado en Martínez Romero, “Alguns comentaris” 504).⁶

La oposición entre caballería y teología no es del todo precisa. En realidad, se trata de dos posiciones diferentes dentro de un mismo universo de pensamiento. La visión de la violencia de Joan Roís de Corella es la más aceptada en su época: la guerra y la caballería son positivas siempre que estén dirigidas a la lucha contra los infieles. Con

⁴ De la misma manera se identificaban otros escritores valencianos de la época: mossèn Ausiàs March, mossèn Joanot Martorell, etc. Rubio Vela (“Joan Roís”) clarifica la distinción entre los distintos tipos de caballeros de la época—*miles* y *miles dies*.

⁵ Véase, sobre todo, Badia, “Aucis amors”; Cingolani, *La importància*; Martos, *Les proses*.

⁶ Durante mucho tiempo, se ha presentado a Martorell como el representante entusiástico del tipo de caballería promovido por el orden de la Garrotera, no solo por la escritura del *Tirant lo Blanch*, sino porque se sabe que él mismo escribió letras de batalla relacionadas con conflictos personales. Corella, en cambio, ha sido el autor que condenaba este tipo de prácticas. Como se verá, ni toda la obra de Corella es totalmente antibélica—por ejemplo, la *Sepultura* de mossèn Francí Aguilar enaltece la figura de un compatriota valenciano que murió en la guerra de Granada en 1482 (Rubio Vela, “Joan Roís de Corella” 452)—, ni la de Martorell es una defensa total de la violencia. Basta hacer referencia al trágico desenlace del *Tirant* en el que se aplica un severo castigo a un hombre que ha dedicado toda su vida a realizar los ideales caballerescos de fama y poder (Martínez Romero, “Alguns comentaris” 513-15).

la mención a la orden de la Garrotera del *Triüño de les dones*, Corella no condena a la caballería en general sino solamente a las prácticas de “quienes miden sus armas, por vanidad y lucimiento personal, en justas y torneos” (Rubio Vela, “Joan Roís de Corella” 460-61).

Lo que sí es cierto es que Corella heredó el título de caballero y se forjó una carrera como maestro en teología. Durante este proceso, se dedicó ininterrumpidamente a la actividad literaria. Se han conservado 694 versos—repartidos en diecinueve poesías independientes y quince piezas incorporadas en sus prosas. De los poemas individuales, dieciséis son de tema profano y tres, de tema religioso;⁷ sin embargo, estos últimos contienen un total de 306 versos por los 260 de los primeros (Martos, “Vida i formació” 215). Su obra poética entronca perfectamente con la de sus predecesores valencianos—la presencia de Ausiàs March es notoria—y cubre los temas y los géneros literarios más en boga del momento. El “Maldit”, por ejemplo, participa de la moda cortesana de los ataques poéticos a la mujer impulsada en la Corona de Aragón por el *Maldecir de mujeres* de Pedro Torrellas. Por otra parte, en la “Sepultura” aparece el tópico de la mujer ingrata que muere sin participar del juego amoroso con la novedad de que la reticencia de la dama no se debe a la necedad del amante sino a su deseo de mantenerse virtuosa (219).

A pesar de ser un versificador excelente,⁸ Corella ha terminado haciéndose un lugar entre los clásicos de la literatura catalana por su producción en prosa. Su estilo culto y elaborado es reconocible en todas sus composiciones, que también se pueden dividir

⁷ Las composiciones religiosas forman un ciclo de poesía mariana: “Vida de la sacratíssima Verge María”, “Oració a la sacratíssima Verge María” y “Resposta de mestre Corella en laor de la Verge Maria”.

⁸ Rubió i Balaguer, por ejemplo, considera que su poesía tiene mucho más valor que la prosa (*Història* 461). Este estudioso todavía está muy influenciado por los prejuicios sobre la obra de Corella que difundió Rubió y Lluch en su discurso en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, donde considera que la prosa del autor valenciano es un síntoma de la decadencia de la literatura catalana que se produciría durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Para una descripción de los aspectos históricos que influyeron la recepción de Corella en la crítica catalana, véase Badia, *De Bernat Metge* 145-56.

entre las de tema religioso y las de tema profano. El corpus religioso está compuesto por obras de carácter diverso. En primer lugar, se han conservado tres narraciones inspiradas en la historia sagrada:⁹ la *Història de Josep, fill del gran patriarca Jacob*, la *Vida de la gloriosa santa Anna* y la *Història de la gloriosa santa Magdalena*. Se trata de piezas de carácter hagiográfico en las que se utilizan las vidas de los protagonistas para ejemplificar una serie de virtudes cristianas. Otro grupo lo forman la *Sepultura de mossèn Francí Aguilar* y la *Visió a la porta de la Senyora Nostra de Gràcia*, narraciones que se diferencian de las anteriores por su carácter alegórico. En la primera, un narrador-protagonista relata la sepultura del caballero custodiada por una corte de virtudes teologales. Al final, el autor recibe el encargo de consolar a los familiares del difunto divulgando el contenido de la visión. En la segunda, otro narrador-protagonista, después de pasar una noche en vela sin poder componer un solo verso para presentar en un certamen inmaculista, recibe una iluminación en donde la Virgen María se le aparece para darle argumentos a favor de la Inmaculada Concepción.

También hay que mencionar la vertiente de traductor de Joan Roís de Corella que desarrolló durante los últimos años de su vida. Corella tradujo el *Psalteri*, expresión máxima de la poesía bíblica, y el *Cartoixà*, una traducción de la *Vita Christi* de Ludolfo de Saxonia. La popularidad que adquirieron ambas traducciones es una muestra más del prestigio literario y teológico del que gozaba Corella en la Valencia de finales del siglo XV (Gómez, “Proses” 247-48). Este cambio de actividad literaria—de la escritura a la traducción—coincide con la implantación de la imprenta y la aparición de la Inquisición en Valencia. No hay pruebas que conecten la producción de Corella con estos acontecimientos; sin embargo, el *Psalteri* y el *Cartoixà* fueron éxitos editoriales

⁹ También hay que contar con la anónima *Vida de santa Bàrbara, filla del rei Diescorus* que podría atribuirse a Corella o a un imitador primerizo (Martos, “Vida i formació”; Gómez, “Proses” 242).

del momento y son textos que estaban a salvo de la persecución inquisitorial (Rico, “Imágenes” 21).

Al igual que la obra religiosa, la prosa pagana de Corella aborda temas y utiliza géneros literarios muy variados. Destaca, en primer lugar, el conjunto de las prosas mitológicas que está constituido por nueve piezas que reelaboran un total de quince argumentos muy difundidos de la mitología y de la literatura clásica. En segundo lugar, hay el grupo formado por la *Tragèdia de Caldesa*, la *Lletra consolatoria* y el *Debate epistolar* que se complementa con el conjunto poético de Corella ya que se trata de piezas articuladas en virtud de un yo-enamorado que sufre los males de la pasión amorosa y en las que, además, se despliegan los recursos de la ficción autobiográfica. La *Tragèdia* se centra en el desengaño del protagonista cuando se da cuenta de que su amada, Caldesa, mientras lo mantiene en espera en una habitación apartada, se está viendo con otro hombre.¹⁰ En la *Lletra consolatoria* el autor responde, siguiendo las convenciones del género consolatorio, a un amigo que lo ha escrito lamentándose de la infidelidad de su esposa. La *Tragèdia* y la *Lletra* presentan la problemática amorosa a través de la experiencia contradictoria de la voz poética de Corella,¹¹ una contradicción que ya había acechado a Ausiàs March: “Llir entre cards, ma voluntat se gira / tant que jo us vull honesta i deshonest” (53. 41-42).¹² ¿Cómo mantenerse

¹⁰ La *Tragèdia de Caldesa* es una de las obras fundamentales de Corella y merece un comentario más amplio del que se realiza en estas páginas. De hecho, los procedimientos narrativos que se observan en ella no son independientes de la influencia de Boccaccio. Nótese, por ejemplo, el paralelismo del argumento con el cuento séptimo de la octava jornada del *Decameron*. Como bibliografía esencial sobre la influencia de Boccaccio en la *Tragèdia de Caldesa*, véase Annicchiarico, “Perché ‘tragedia’?”; Badia, “Ficció autobiogràfica”; Cantavella, “Aspectes argumentals”; Cingolani, “Els límits”; *La importància* 219-94; Garriga, “Caldesa i Carmesina”; Rico, “Imágenes”.

¹¹ Esta problemática queda ejemplificada en la primera copla del poema “Desengany”: “Los qui amau,—preneu aquesta çendra / Sobre lo cap,—que no per dau larbitre: / Amor es tal,—que sius obre la porta, / Tart se sdeue—que pels altres la tanque. / La part del mur—quel fort enemich trenqua. / Mostra cami—per hon se pugua vençre; / E som tan folls—los ferits desta fleixa, / Que tos penssam—tenir vn esmaragde / Ab tal virtut,—quens fa trobar la senda, / Vedant apres—algun altre noy passe” (Miquel i Planas, *Corella* 426).

¹² Para la obra de Ausiàs March, se cita la edición de Pagès.

virtuoso cuando se está gozando de un amor deshonesto?¹³ Como se verá, este tema también está presente en algunas de las piezas mitológicas. Por su parte, el *Debat epistolar* es un elogio a la figura de Carlos de Viana. El príncipe escribe en castellano al teólogo y amigo Corella planteándole una cuestión de amor: debe escoger entre salvar a una mujer que lo ama o a la mujer que él ama. Corella, que responde en catalán, aconseja salvar a la mujer que lo ama, pero termina acatando la opción contraria, defendida por el príncipe.

Como se ha mencionado con anterioridad, Corella también contribuyó en los debates literarios a favor y en contra de la mujer con dos obras filóginas. En la *Lletra que Honestat escriu a les dones*, Corella refuta los argumentos del discurso misógino poniendo como ejemplo la difunta esposa del caballero valenciano Joan Fabra. El diálogo con el *Espill* de Jaume Roig es más que evidente, ya que ésta, obra fuertemente misógina, empieza precisamente con una consulta dirigida al caballero Joan Fabra. En el *Triümf de les dones*, en cambio, es Verdad en vez de Honestidad la que se dirige a las mujeres para demostrar la superioridad de la condición femenina y hacer callar a los maldicientes. La estrategia de Verdad consiste en asumir una perspectiva más general y filosófica articulando un doble discurso de ensalzamiento de la nobleza de la mujer—con la Virgen de modelo—y de ataque al género masculino—recuérdese la mención al orden de la Garrotera. No hay que tomar la *Lletra* y el *Triümf* como pruebas absolutas de la filoginia de Corella. Estas obras no solo contrastan con la visión perversa de las mujeres que ejemplifican algunas de las prosas mitológicas del mismo autor, sino también con los poemas muy cercanos a la misoginia dedicados a Caldesa. Tómese de ejemplo la copla final del “Maldit”: “Calda cremant, mes quel foch en la spera; / per a dir ‘no’ feu vos serrar les dents, / que nos pot dir, algu dels

¹³ Este tema ya aparece en las *Heroidas* de Paris y Helena (16.295-98 y 17.213-18) y en el *Filocolo* (4.35-38). Otros modelos seguros son los *Amores* (Garriga, “Vidi”; Soler Molina, “Les dones”) y el *Remedia amoris* de Ovidio y el *Eunuco* de Terencio (Cingolani, *La importància* 245-62; citado en Gómez, “Proses” 236).

requirents / en negun temps hoys de vos espera” (Miquel i Planas, *Corella* 416).¹⁴ Aunque se haya destacado el tono generalmente filógino de la obra de Corella, es innegable que también utilizó el discurso contrario. Corella, un escritor preocupado por la moralidad, incorpora el viejo tema de la mujer y de la pasión amorosa en su universo literario y le da otra vuelta de tuerca destacando la paradoja de la voluntad masculina que aspira a una mujer honesta y deshonestas a la vez. Con el precedente de *Lo somni* de Bernat Metge, una obra en la que se ataca y se defiende a las mujeres, ya no debería extrañar la presencia de elementos misóginos y filóginos en un mismo autor. Se trata de discursos tan repetidos que se han convertido en tópicos y se hace casi imposible deslumbrar la ideología del poeta detrás de su utilización. La sofisticación con la que Corella utiliza la misoginia remite, una vez más, a la obra de Boccaccio. Como se verá en este capítulo, el escritor valenciano vio en la *Fiammetta* un modelo para la escritura de prosa en lengua vulgar que, a partir de la recreación de historias mitológicas, le permitía mostrar la irracionalidad del comportamiento humano sin limitarse a la censura que imponía la moralidad de la época.

3.1.1.1 Las prosas mitológicas

El conjunto de las prosas mitológicas es coherente con el resto de la producción de este autor, tanto por el estilo como por las preocupaciones que desarrollan. Desde un punto de vista cronológico, estas piezas representan los primeros pasos de Corella en la escritura de prosa en vulgar. Unos pasos que, en un ambiente completamente impregnado por la escolástica, iban de la mano de ejercicios de retórica en los que se imitaban a los grandes autores del canon escolar—sobre todo Ovidio (Badia, “Per la presència”). Ciertamente, las prosas mitológicas representan un campo de pruebas en el que Corella se forma como escritor a partir de la imitación de las diversas técnicas

¹⁴ De un tono muy similar son “Cor cruel”, el “Desengany” y “Debat ab Caldesa”. En estas composiciones la misoginia no es de carácter general, sino que se articula a través de un ataque virulento al personaje de Caldesa.

narrativas que le ofrecen sus modelos. El grado de ambición y de éxito de estas pruebas es variado; sin embargo, el resultado supera de lejos las expectativas que se pudieran tener de un aprendiz de escritor. La coherencia temática y estilística son una muestra del talento literario del joven Corella que estaba destinado a ser un referente para los escritores valencianos de la época.

Para un estudio sobre influencia poética como el que se propone en estas páginas, el conjunto de las prosas mitológicas es una auténtica mina de oro. La reelaboración de fuentes se siente como el impulso de escritura dominante, siendo tres los modelos fundamentales: Ovidio, Séneca y Boccaccio. En las prosas de Corella, los versos de Ovidio aparecen reinterpretados bajo situaciones del Séneca trágico y viceversa y los antiguos mitos se tiñen con los nuevos colores de la narrativa de Boccaccio. A partir de la imitación de estos modelos, Corella va desarrollando su propia voz narrativa. La evolución desde la disputa entre Telamón y Ulises hasta la tertulia a casa de Berenguer Mercader es gigantesca. En todo este proceso, la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio, una obra que también parte de Ovidio y de Séneca, juega un papel fundamental.

Los títulos de las nueve prosas mitológicas son los siguientes:¹⁵

1. *Letra fengida que Achilles scriu a Polícena, en lo setge de Troya, après mort Êctor.*
2. *Rahonament de Thelamó e de Ulixes en lo setge de Troya, davant Agamènon, après mort de Achilles, sobre les sues armes*
3. *Lamentació de Biblis*
4. *Lamentacions de Mirra, de Narciso y de Píramus y Tisbe*

¹⁵ Se utilizan los títulos de la edición crítica más moderna a cargo de Josep Lluís Martos (*Les proses*). Esta es la edición que se utilizará para las citas, indicando el número de página correspondiente. El orden en el que se presentan estas prosas respecta la propuesta cronológica del mismo Martos que tiene en cuenta aspectos temáticos, literarios y de circulación manuscrita (*Fonts i seqüència*).

5. *Parlament o collació que après de sopar sdevench en cassa de Berenguer Mercader entre alguns hòmens de stat*
6. *Scriu Medea a les dones la ingratitud e desconexença de Jàson, per dar-los exemple de honestament viure*
7. *Plant dolorós de la reyna Ècuba rahonant la mort de Príam, la de Polícena e de Astíanactes*
8. *La istòria de Leànder y Hero*
9. *Lo johí de Paris*.¹⁶

3.1.2 Panorama crítico de las prosas de Corella

La crítica moderna de la obra de Corella empieza a finales del siglo XIX, durante el período del Renacimiento de las letras catalanas, cuando los estudiosos más importantes empezaron a mostrar cierto interés por su figura. La mirada de estos estudiosos, fuertemente marcada por prejuicios ideológicos y literarios, es poco justa con la obra de Corella. En su discurso en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Rubió y Lluch fijó la idea de un Corella excelente poeta y prosista mediocre que permanecería hasta bien entrados los años sesenta del siglo XX. Si bien reconoce que con sus versos “penetró en los secretos de la armonía rítmica con arte hasta entonces no igualado” (Rubió y Lluch, *El renacimiento* 56), la valoración de su prosa es todo lo contrario:

Lejos de mi ánimo negarle fluidez y conocimiento de la lengua, y más lejos aún ocultar sus esfuerzos no infructuosos para enriquecerla y hacer de ella un tejido de primores de dicción, de libertades en los giros y de licencias no todas inaceptables. Sin embargo, hemos de reconocer que llevó sus deseos más allá de los límites debidos; que la violentó extremadamente en el lecho de Procusto de la construcción latina, y que por querer ser demasiado artístico degeneró en amanerado y hasta en de fatigosa lectura. (Rubió y Lluch, *El renacimiento* 56)

¹⁶ A partir de ahora los títulos van a aparecer en su forma abreviada: *Letra*, *Rahonament*, *Biblis*, *Lamentacions*, *Parlament*, *Medea*, *Plant*, *Leànder y Hero* y *Lo johí*.

Estás palabras tuvieron un peso determinante y la prosa de Corella se convirtió en el síntoma inequívoco de la inminente decadencia que padecerían las letras catalanas durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

En contrapunto a este panorama, hay que señalar la figura del filólogo Ramon Miquel i Planas que a comienzos del siglo XX se dedicó a la edición de textos catalanes antiguos. En 1910 salían a la luz las obras de Bernat Metge y solo tres años más tarde sería el turno de Joan Roís de Corella. Éste es el único volumen que contiene una edición crítica de todas las obras de creación del escritor valenciano, incluyendo la poesía y la prosa tanto de tema religioso como profano. Su estudio introductorio es aún de consulta obligatoria por su integridad y minuciosidad.¹⁷ Miquel i Planas se abstiene de valorar el estilo de Corella y tampoco ofrece una interpretación global de su obra.

Rubió i Balaguer juzgó la obra de Corella con los mismos prejuicios con los que lo había hecho Rubió y Lluch. Para este historiador, se trata de una producción tan variada como desconcertante, desigual entre prosa y poesía, en la que “la violència gratuïta contra el geni de l’idioma s’ofereix com una degeneració afectada” (*Història* 459). Martí de Riquer, en cambio, se mostraba más moderado y cuando valora el estilo de las prosas mitológicas dice: “Corella exagera l’èmfasi de la prosa i es fa retòric i declamatori, però sabent fins a quin punt li ho permet el geni de la llengua i, sobretot, que entre l’ampul·lositat i el ridícul hi ha només una molt petita barrera que ell mai no saltà” (Riquer, *Història* 3: 319). Riquer ordenó el conjunto de las obras de

¹⁷ El déficit más relevante de esta edición es que no tiene en cuenta el *Códex de Cambridge* (Trinity College R. 14. 17), descubierto unos años más tarde por Pere Bohigas (Bohigas, *Sobre manuscrits* 37-42), sino que se basa en el *Cançonier de Maïans* (Biblioteca Universitària de València ms. 728) utilizando el *Jardinet d’orats* (Biblioteca Universitària de Barcelona ms. 151) como fuente secundaria. El códice de Cambridge contiene tres obras de Corella que no aparecen en los otros dos manuscritos—dos poesías (“Des que perdí” y “Del jorn que us viu”) y una pieza en prosa (la *Lletra consolatòria*)—y ha permitido que otros editores perfeccionaran el texto de Miquel i Planas. Además, Jaume Torró demostró que algunas de las piezas de esta edición primeriza no son atribuibles a Corella (Torró Torrent, “El mite”).

Corella de la manera en la que se transmiten actualmente—prosas mitológicas, prosa religiosa, poesía amorosa, etc. Asimismo, dibujó una primera biografía del escritor que no fue superada hasta las contribuciones de Chiner Gimeno a mediados de los noventa en las que incorporó nueva documentación. Durante los años cincuenta apareció un artículo de Ana Saavedra en el que propone situar la figura de Corella dentro de este equívoco, por inexistente, que es el período del humanismo catalán. Su interpretación de las prosas se fundamenta en hechos documentados de la vida del escritor y también señala la influencia de Ovidio pasado por Séneca y Boccaccio (Saavedra 44).

La historia de los estudios corellanos cuenta con la participación de un actor singular, ajeno a los intereses de la academia. En 1968, el intelectual y escritor valenciano Joan Fuster escribió un ensayo dedicado a algunas piezas de Corella, con especial atención a la *Tragèdia de Caldesa*. Fuster no era un académico y algunas de sus afirmaciones no están contrastadas; sin embargo, su artículo está lleno de sugerencias y de propuestas de lectura nuevas que se encuentran en la base de los estudios posteriores. La idea que ha trascendido es la de una Valencia del siglo XV literariamente efervescente que podía presumir de tener una comunidad de escritores muy activa y de alto nivel.

La década de los setenta es destacable por la aparición de una nueva edición de las obras de creación de Corella a cargo de Jordi Carbonell. Se trata de la primera edición publicada desde 1922 y se diferencia de la de Miquel i Planas por incluir las tres obras inauditas del código de Cambridge y por la modernización de la ortografía. Carbonell, que ya había escrito un artículo sobre el estilo de Corella (“Les paraules”), es el primer crítico en reivindicar la obra de este autor por su calidad literaria. En su estudio introductorio combate los prejuicios con los que se había valorado la producción en prosa y pone las primeras piedras hacia una comprensión del estilo y de las fuentes. Carbonell es el precursor de las interpretaciones globales del corpus corellano que se sucederán en las décadas siguientes.

El punto de partida de la crítica mas reciente se encuentra en el trabajo de Francisco Rico a principios de los ochenta (“Imágenes”). Rico sitúa la producción corellana en un contexto caracterizado por el choque entre la llegada de novedades literarias y la pervivencia de formas tradicionales. Este artículo, como el trabajo de Carbonell, está marcado por una voluntad de reivindicar toda la obra del autor, no solo la poesía. En él también se establecen las coordenadas críticas que marcarán las contribuciones posteriores. Rico conecta la escritura de Corella con las técnicas de redacción medieval, destaca la importancia de Ovidio—sobre todo en las prosas mitológicas—y analiza los distintos planos de realidad que conviven en la *Tragèdia de Caldesa*. En el mismo artículo sugiere que el paso que hizo Corella de escritor a traductor de literatura religiosa se debe a las oportunidades lucrativas que ofrecía la segunda actividad gracias a la aparición de la imprenta.

Lola Badia recupera los argumentos de Rico para identificar el pensamiento de Corella que está detrás de toda su obra y que sirvió de estímulo constante al escritor (*De Bernat Metge* 145-80). Para Badia, la idea de fondo de toda la producción corellana es la articulación de un programa moral centrado en la renuncia de cualquier forma de amor pasional. Corella es un teólogo y un poeta de tradición trovadoresca que absorbió las novedades literarias importadas del *Quattrocento* humanístico italiano (149). En estudios posteriores, esta misma crítica se centró en otros aspectos de la obra de Corella: el papel de la filosofía moral y de los efectos desastrosos de la pasión amorosa (“*Aucis amors*”) y, también, el uso particular de las técnicas autobiográficas que se observan en la *Tragèdia de Caldesa* (“Ficció autobiogràfica”).

Por su parte, Cingolani interviene en el debate académico sobre la figura de Corella desde un punto de vista muy parecido al que ha tenido con Bernat Metge. En primer lugar, defiende la necesidad de diferenciar entre la persona real y el escritor y poner el énfasis interpretativo en descubrir la representación del alma humana que se encuentra a la raíz de sus obras. A diferencia de Badia, Cingolani entiende que la moralidad

es solo una parte más de la producción corellana pero que no es, ni de lejos, la más importante (“Corella i els límits” 12-14). En sus obras de creación, Corella se dedica principalmente a la literatura y no a la moral porque, en caso contrario, hubiese escogido otras formas de escritura, como los tratados. Cingolani admite que en Corella la moral cristiana tiene una presencia significativa; sin embargo, sus obras no son una condena de los pecados, sino que, a partir de la distancia del aparato mitológico, ofrecen el espacio idóneo para que los lectores honestos reflexionen sobre temas que serían condenables en otros contextos (Cingolani, *La importància* 28). Este crítico también hace aportaciones importantes respecto a las fuentes de Corella. No solo remarca parecidos incontestables entre sus obras y las de los autores ya mencionados—Ovidio, Séneca y Boccaccio—sino que señala el *Eunuco* de Terencio como uno de los modelos principales de la *Tragèdia de Caldesa*.¹⁸

Paralelamente a estos trabajos de hermenéutica literaria, distintos académicos iniciaron la tarea de suplir el vacío de ediciones críticas modernas del corpus corellano. Rico presentó una edición de la *Tragèdia de Caldesa* (“Imágenes” 22-27); Badia editó el *Plant de la reina Hécuba* partiendo del manuscrito de Cambridge (“El *Plany*”); Martínez Romero reunió un conjunto de poesías y de prosas del autor en *Rims i prosas*; y, más recientemente, Annicchiarico editó la *Lamentació de Biblis* con un estudio introductorio muy revelador centrado en las fuentes literarias de esta composición.¹⁹

¹⁸ Sin el afán de abarcar todo el conjunto de las obras corellanas, son muchos los académicos que han hecho aportaciones concretas en el estudio de Corella durante las últimas décadas. Entre ellos, destacan Annicchiarico, “Perché”; “Presenza”; “Volgia di pathos”; Cantavella, “Aspectes”; “Sobre el Triunfo”; Ferrando; Garriga, “Caldesa”; “Vidi cum”; Martínez Romero, “Alguns comentaris”; “De poesia”; “Literatura”; “Per a una interpretació”; “Variacions”; Parramon; Pujol, “Noves fonts”; Romeu, “Dos poemes”; “*Tragèdia*”; Torró Torrent, “El mite”; Wittlin, “Joan Roís”.

¹⁹ A todo esto hay que añadir otras ediciones de carácter divulgativo y de menos rigor académico. En la década de los ochenta aparecieron una edición a cargo de Marina Gustà y otra de Josep Almiñana. A finales de los noventa, Artur Ahuir presentó una edición de las prosas mitológicas utilizando el texto fijado por Almiñana. Para una perspectiva general de las ediciones de Corella, véase Martos, *Les proses* 87-94.

Los trabajos más recientes demuestran que la crítica corellana ha llegado a la plena madurez. Hay que destacar las contribuciones de Chiner, Soler y Rubio Vela en el campo de la biografía y el contexto histórico. Las pruebas documentales de Chiner han sido definitivas para establecer el entorno de relaciones familiares y profesionales del escritor y, de esta manera, tener un mayor entendimiento de sus decisiones vitales. Chiner expone las implicaciones que supone el título de maestro en teología que sustentó el escritor valenciano demostrando que no era excluyente con el de caballero. El trabajo de Soler proporciona un examen exhaustivo de toda la documentación conservada de Corella y da información desconocida hasta el momento de su participación en la vida pública. Rubio Vela, por su parte, aporta pruebas concluyentes sobre la fama literaria que tuvo Corella en vida y, a través de un análisis histórico del lenguaje, señala inexactitudes de la crítica anterior. Por un lado, aclara el significado de algunas de las palabras que se encuentran en la obra Corella y, por el otro, matiza la postura antibelicista con la que se ha leído a este autor. Rubio Vela demuestra que Corella, aunque condena las malas prácticas de la caballería andante, es un defensor del modelo de caballero cristiano que lucha por la religión.

Finalmente, Josep Lluís Martos es el estudioso que ha trabajado más intensamente sobre la obra de Corella durante las dos últimas décadas. Sus contribuciones son una continuación de las ideas de Cingolani, Alemany y Ferrando y responden a un proyecto de investigación muy concreto: la edición y el comentario del conjunto de las prosas mitológicas. En este sentido, cabe destacar su edición crítica de estas piezas narrativas (Martos, *Les proses*)—la primera edición de carácter filológico desde la de Miquel i Planas—y la publicación de su tesis doctoral (*Fonts i seqüència*)—un estudio centrado en descubrir las fuentes que maneja Corella para establecer la secuencia cronológica de las prosas. Anteriormente, Martos ya había publicado sobre Corella. En “Els mantells” analizaba las innovaciones en el significado alegórico que tienen los vestuarios de las diosas de *Lo johí* y en “El epitafio” hacía una primera aproximación

a la interpretación del *Leànder y Hero*. Después de su edición crítica, ha continuado publicando artículos que complementan sus estudios anteriores. En relación con las fuentes, cabe destacar “Escola i aprenentatge” y “La presència”. En el primero de ellos examina los procedimientos de imitación de Corella, poniendo su atención en fragmentos ovidianos y senequianos; en el segundo, se centra en la presencia de Boccaccio. Martos identifica las fuentes de los argumentos mitológicos y concluye que el escritor valenciano conocía y aprovechó el *Genealogia* (“La presència” 265). La única consideración importante respecto a la presencia de la *Fiammetta* en la obra del escritor valenciano se encuentra en un artículo posterior (“Con li suoi”). En él, Martos señala algunos paralelos significativos entre la obra de Boccaccio y el *Leànder y Hero* de Corella.²⁰

3.1.3 La *Fiammetta* de Boccaccio y las prosas mitológicas de Corella

Son muchos los aspectos literarios que convierten la *Elegia di madonna Fiammetta* en una pieza singular. En las páginas de esta novela, Boccaccio da voz a un personaje femenino que se dispone a narrar la consecución y las penosas consecuencias de su enamoramiento. Al principio, la narradora identifica la audiencia para la que escribe—las mujeres jóvenes enamoradas—a las que no deja de apelar a lo largo de su relato. Fiameta presenta su historia como una advertencia de los peligros de la pasión de amor y, con ella, busca la complicidad de sus oyentes. El lugar y el tiempo de la acción se mantienen cuidadosamente en silencio para que sus protagonistas no puedan ser identificados.²¹ Fiameta es una mujer joven y atractiva que nunca ha cedido a los numerosos requerimientos de amor que ha recibido. Decide, como le corresponde por

²⁰ Martos también ha contribuido a la comprensión de otros aspectos de la obra de Corella separados de sus prosas mitológicas. Véase ““Amor és tal””; “La literatura”; “La *Lletra*”; “La *Vida*”.

²¹ De hecho, los nombres de Fiameta y Pánfilos son una invención de éste último para que pudieran hablar de su amor sin ser descubiertos: “Né a questo contento stando, s’ingegnò, per figura parlando, e d’insegnarmi a tale modo parlare, e di farmi più certa de’ suoi disii, me Fiammetta, e sé Panfilo nominando” (1.23).

estatus social, casarse con un hombre digno al que dice respetar y corresponder. Al igual que en las dos otras obras de Boccaccio analizadas en esta tesis, la protagonista tiene un sueño. Esta vez, se trata de una premonición sobre los males que le deparan. De todos modos, Fiameta no sabe interpretar la visión y, al cabo de poco, se enamora de Pánfilo. Realizan sus amores hasta que, requerido por su padre moribundo, el joven abandona la ciudad con la promesa de regresar al término de tres meses. A partir de este momento, el relato de Fiameta se convierte en la descripción del proceso de su caída personal. La espera y el incumplimiento de las promesas de Pánfilo van haciendo mella en la protagonista hasta que intenta suicidarse y solo la intervención de la criada evita la tragedia al último momento. Es en este estado que la protagonista deja sus memorias por escrito. Al final, compara su desgracia con la de diversos amantes mitológicos y concluye que su caso, que ha quedado sin resolver, es el más infeliz de todos.

Es un hecho probado que Corella conocía el texto de la *Fiammeta* y que lo utilizó como modelo para sus prosas mitológicas. Annicchiarico muestra como Corella reelabora algunos pasajes de la obra de Boccaccio (“*Lamentació*” 324-25). Por ejemplo, en la *Fiammetta*, la protagonista cede a la pasión amorosa cuando pierde la confianza en su propia belleza:

Ma veramente mi fuggì la fidanza, la quale io nella mia bellezza soleva avere, e mai fuori di sé la mia camera non mi avea, sanza prima pigliare del mio specchio il fidato consiglio; e le mie mani, non so da che maestro nuovamente amastrate, ciascuno giorno più leggiadra ornatura trovando, aggiunta l’artificiale alla naturale bellezza, tra l’altre splendidissima mi rendeano (§ 1.11)

Corella reproduce este fragmento en la *Medea*:

ab lo artifici de les mies mans, volguí ajudar a la natural bellea, seguint la miserable, vana e femenil cònditió (216)

Y en la *Biblis*:

E ja en la sua presència me paria pocha la mia bellea; e no gosava esperar la sua vista, si-l fiat espill no feya testimoni a la indústria de mes mans, possehint terrible oy, acompanyat de enveja, si alguna de mi-s deya pus bella (16-19)

A estos pasajes se pueden añadir otros muy parecidos del *Leànder y Hero* en los que Corella reproduce fragmentos de la *Fiammetta* (Martos, “‘Con li suoi’”). Sin embargo, la adaptación de pasajes no revela la auténtica influencia de la obra de Boccaccio en Corella ya que, en realidad, los préstamos literales de la *Fiammetta* son más bien escasos y se concentran solamente en algunas piezas. En las prosas del escritor valenciano la influencia de la *Fiammetta* se produce de forma heterogénea y fragmentaria. Cabe destacar que hay dos aspectos del Boccaccio *minore* que, sin ser específicos de la *Elegia*, también están presentes en la poética de Corella. Uno de ellos es la prosa de arte y el otro es la recreación de historias mitológicas potenciando su dimensión sentimental. Antes de pasar al análisis de los textos literarios, vale la pena señalar las afinidades entre ambos autores para trazar el origen del interés que despertó la *Fiammetta* en el escritor valenciano.

Los relatos mitológicos de Corella, al igual que la *Elegia*, son textos en prosa, escritos en lengua vulgar, la mayoría de ellos de tema sentimental y con narradores que se expresan de forma artificiosa. Estos aspectos derivan en similitudes a nivel formal— perceptibles, sobre todo, a través del estilo—y a nivel temático—con personajes y situaciones paralelos. Parte de estas coincidencias se explica porque ambos autores tienen en mente los mismos modelos literarios. La *Fiammetta* es principalmente el fruto de la lectura de de las *Heroidas* de Ovidio y de las tragedias de Séneca,²² junto

²² Es sabido que poco antes de escribir la *Elegia* Boccaccio había descubierto las obras del Séneca trágico junto al comentario del Nicolás Trivet (Cook; Crescini, *Il primo atto*; Serafini). Aunque no es seguro que Corella accediera a Séneca con los comentarios del dominicano anglosajón, sí que se sabe que las tragedias circulaban en traducción catalana en la Corona de Aragón durante el siglo XV. Además, en algunos testimonios manuscritos, las tragedias también van acompañadas de traducciones parciales de los comentarios de Trivet (Blüher; Martínez Romero, *Tragèdies; Un clàssic*).

a Virgilio, Andreas Capellanus, Dante, Guido Cavalcanti y los poetas del *dolce stil nuovo* (Delcorno, “Note”; Segre). Para las prosas mitológicas de Corella, se puede utilizar la misma lista de fuentes, añadiendo a Boccaccio y a los autores de la tradición valenciana como Ausiàs March. Corella quiso escribir un conjunto de narraciones en vulgar, siguiendo los modelos de Ovidio y Séneca, en el que los mitos cobran vida nueva bajo un estilo que prioriza la expresión sentimental y, además, lo hizo en un ambiente donde la obra de Boccaccio ya formaba parte de las lecturas habituales. No es de extrañar, entonces, que la *Fiammetta* fuera uno de los modelos principales para las prosas mitológicas—hasta es fácil imaginar que la lectura de la obra de Boccaccio fuera el estímulo inmediato de Corella.

Tradicionalmente, la crítica ha considerado la *Elegia* como la mejor de las obras del Boccaccio *minore*, argumentando en favor de su modernidad. Esta idea, que se extiende desde Baldelli hasta Crescini²³ y va de la mano de una lectura biografista, sitúa la *Fiammetta* y el *Corbaccio* en los polos opuestos de la producción boccacesca. La primera representa una confesión dramática de los amores juveniles del autor expresados, por primera vez, a través de una voz femenina; mientras que el segundo es el ataque desmesurado a las mujeres originado en la frustración de un hombre senil. Se imaginó una doble personalidad de Boccaccio contraponiendo la visión cosmopolita del mundo de la *Elegia* y la reaccionaria del *Corbaccio*. Al igual que el *Corbaccio* es mucho más que la articulación de un discurso misógino con rasgos de ficción autobiográfica,²⁴ la *Fiammetta* también es una pieza enormemente compleja y hay que valorarla desde un punto de vista más amplio.²⁵ La intuición sobre la modernidad de esta obra que se desprende de los estudios primerizos, matizada como lo hace Ras-

²³ Para la bibliografía antigua de la *Fiammetta*, véase Rastelli, “Le fonti”.

²⁴ Véase el primer capítulo de esta tesis.

²⁵ La lectura biografista de la *Fiammetta* empieza a ponerse en duda con Rastelli (“Le fonti”) y es fuertemente combatida por Branca (Branca, *The Man* 67-68).

telli,²⁶ tiene su razón de ser. El estilo en el que se expresa Fiameta es un ejercicio retórico que, ciertamente, parte de las lamentaciones de las *Heroidas* y de las heroínas de Séneca, pero que se diferencia de estos discursos por la complejidad psicológica que demuestra la protagonista. Fiameta no solo se lamenta: “Oh maladetto quel giorno, e a me più abominevole che alcuno altro, nel quale io nacqui!” (§ 1.1); sino que también argumenta y analiza sus sentimientos con lucidez:

Carissime donne, acciò che io non metta il tempo in raccontare ciascuno mio pensiero, quali le mie opere più sollecite fossero ascolterete; né di ciò piglierete ammirazione, se furono nuove, per ciò che non quali io l'avrei volute, ma quali Amore le mi dava, seguire le mi convenia” (§ 3.7).

El personaje que construye Boccaccio es enormemente complejo. Como protagonista de su historia, Fiameta es poco más que una mujer burlada, una loca de amor que se ha creído las promesas de un truhán cualquiera; como narradora, en cambio, lo controla todo—el tempo de la narración, las apelaciones a sus oyentes y el universo mitológico con el que se compara. En su interpretación, Segre señala la intención doble del discurso de Fiameta que, por una parte, se alienta en la compasión de sus oyentes y, por la otra, las quiere avisar. Por su parte, Hollander integra esta dualidad en su lectura de las obras en vulgar de Boccaccio que distingue entre una Venus celestial y una Venus carnal (Hollander, *Boccaccio's Two Venuses* 40-49). En el caso de la *Elegia*, la misma protagonista es consciente de su confusión entre las dos Venus y, por esto, después de relatar la aparición de la diosa, exclama: “non Venere costei che m'apparve, ma Tesifone fosse più tosto” (§ 1.21).

Toda lectura de esta obra gira entorno a dos elementos fundamentales: el estilo y el dispositivo mitológico. Fiameta es un personaje totalmente boccacesco y escribe una prosa compleja, con latinismos y frases subordinadas, repleta de repeticiones,

²⁶ Rastelli reconoce la modernidad de la *Elegia* pero siempre comparándola con otras obras de su época (“La modernità”). Este autor critica la idealización de la obra que hicieron sus predecesores al compararla con las obras de Flaubert, Joyce y Proust.

redundancias y paráfrasis. Si a esto se le añade el tono afectado que ya se encuentra en Ovidio y Séneca, el resultado es un estilo elaborado y artificioso—tan eficaz en su expresividad como alejado del habla coloquial. La obra se articula en medio de dos polos en tensión; uno es la irracionalidad de las pasiones de Fiameta y el otro la artificiosidad de su discurso. La distancia entre uno y otro abre un espacio de reflexión, del cual, la protagonista parece ser más que consciente. Es en este espacio donde tiene cabida la erudición mitológica de Fiameta y donde la doctrina amorosa de su relato cobra más fuerza. En la comparación de su experiencia con los mitos, Fiameta racionaliza su situación y gana la autoridad moral para advertir a sus oyentes. Esta autoridad viene del hecho diferencial de su caso. La mayoría de heroínas mitológicas terminan suicidándose; sin embargo, Fiameta es incapaz de acabar con su dolor. Las dos opciones que contempla son la muerte o el retorno de Pánfilo: la primera la impide su criada y la segunda no parece que se vaya a producir. La imposibilidad de estas opciones convierte la existencia de Fiameta en un infierno mucho más horrible del que sufrieron sus predecesoras.²⁷

La interpretación de los mitos que hace Boccaccio ilumina ciertos aspectos del relato de Fiameta (Smarr, *Boccaccio and Fiammetta*). En la glosa al episodio del minotauro que aparece en las *Esposizioni*, Boccaccio pone énfasis en el proceso de perversión de la reina Pasífae, que una vez ha abandonado la razón, lleva su vicio más allá de las leyes naturales convirtiendo su lujuria en acto de violencia. El resultado no puede ser otro que una bestia deforme como el minotauro. Cuando ya en el primer capítulo Fiameta dice “seguital l’appetito”, está declarando que va a seguir los pasos de Pasífae—es decir, que se dispone a engendrar su propio furor destructivo. El comentario de Boccaccio al canto 12 del *Inferno* destaca que la elección de Pasífae,

²⁷ Como se puede ver, el hecho de que el suicidio de Fiameta se quede en un intento toma una gran importancia cuando la misma narradora hace examen de conciencia en el capítulo octavo. Un hecho que Boccaccio enfatiza señalando que esta historia no es una tragedia, sino una elegía. En referencia al género literario de la *Fiammetta*, véase, sobre todo, Delcorno, “Note”; Segre.

seguir el apetito en vez de la razón, no es un hecho aislado, sino que representa el primer paso de un proceso de degradación moral en el que los pecados cada vez van a ser peores (140). Este es el caso de Pasífae, pero también el de Medea y el de muchas otras protagonistas mitológicas con las que Fiameta se compara.

Joan Roís de Corella utiliza el modelo de la *Fiammetta* para la articulación de aspectos fundamentales de sus prosas mitológicas. El primero y el más evidente es el estilo. La valenciana prosa es, como el estilo boccaccesco, una prosa altamente artificiosa que requiere un lector atento y bien entrenado en la sintaxis latina. El segundo es el uso de la mitología. El mundo de las prosas corellanas es el de la mitología y, por extensión, el de literatura. Ser consciente de que toda la acción se produce en un mundo imaginario, en este pasado remoto anterior al cristianismo que es la mitología, es fundamental para que se puedan tratar los casos más extremos sin ser tildado de inmoral. Corella recupera muchas de las situaciones, personajes y mitos que aparecen en la novela de Boccaccio. Aunque solo se trate de un detalle—o, si se quiere, de una coincidencia—, la mayoría de leyendas desarrolladas por el escritor valenciano aparecen mencionadas con más o menos espacio en la *Fiammetta*.²⁸ En los apartados siguientes se pondrá de manifiesto cómo estos dos elementos, el estilo y el uso de la mitología, son una parte indispensable de la poética de Corella. Las coincidencias entre la *Fiammetta* y las prosas del escritor valenciano no dejan dudas de la deuda de Corella con Boccaccio. Ambos escritores participan de una misma idea de literatura, según la cual el lector tiene un papel indispensable para la formulación del contenido moral. En la pieza titulada *Parlament*, en la que las historias mitológicas aparecen dentro de un marco narrativo dominado por personajes contemporáneos, se explicita el espacio interpretativo y de reflexión moral que Corella persigue con la escritura de sus prosas. Es el mismo objetivo de Fiameta cuando invoca a sus

²⁸ El juicio de Paris aparece en § 1.4, las historias de Mirra y Biblis en § 1.17. En el capítulo octavo también se hace mención de Hécuba, Tisbe, Políxena, Medea y Hero y Leandro.

oyentes al comienzo del relato. Tanto en la *Fiammetta* como en las prosas de Corella, la moralidad de los casos narrados está fuertemente delimitada por los límites del registro literario. El objetivo de ambos escritores no es estigmatizar el pecado sino representar con su arte las diferentes facetas del alma de un pecador (Cingolani, *La importància* 28). Es por esto que tanto Corella como Boccaccio explicitan el discurso moral dentro de sus ficciones y, de esta forma, el lector se convierte en el espectador privilegiado y en el beneficiario final del placer y de las enseñanzas de la lectura.

3.2 La cuestión del estilo: de la *letteratura mezzana* a la *valenciana prosa*

La moral cristiana del final de la Edad Media influenció la manera en la que los autores se relacionaron con las expresiones moralmente más laxas de la literatura antigua. Sin ir más lejos, una de las preocupaciones de fondo que impulsó a Dante a escribir la *Divina Commedia* fue establecer una conexión efectiva entre el cristianismo contemporáneo y la antigüedad pagana. Las obras de Virgilio, por ejemplo, son relativamente fáciles de transportar a un universo cristiano; el Ovidio amoroso del *Arte de amar* o de las *Heroidas*, en cambio, representa un desafío mayúsculo. La *Elegia di madonna Fiammetta* permite observar de primera mano la solución estilística elaborada por Boccaccio para legitimar una literatura amorosa sin ser tildado de inmoral. El escritor toscano inventó la *letteratura mezzana*, es decir, un tipo de literatura que se mueve entre lo culto y lo vulgar con la intención de cancelar algunas verdades de la fe cristiana dentro del mundo de la ficción (Bruni, *Boccaccio*). La literatura pierde el estatus de ciencia filosófica; se convierte en un juego, en una recreación y, en consecuencia, se libera de cualquier responsabilidad moral. La *Fiammetta* no tiene la trascendencia de una tragedia o de una comedia, sino que participa del género más bajo de todos, la elegía, que Dante en el *De vulgari eloquentia* define como *estilo miserorum* (P. Manni 77). Boccaccio utiliza tres recursos bien diferenciados para inserir

el relato de Fiameta dentro de las coordenadas de su ficción media. Primero, sitúa la acción en un tiempo y lugar ambiguos, entre el clasicismo pagano y la modernidad cristiana; segundo, compara constantemente la acción de su heroína con los ejemplos tremendistas de la mitología antigua; y tercero, el estilo artificioso y patético nos recuerda en todo momento que estamos en el campo de la ficción. Este dispositivo hace que cualquier comportamiento sea justificable, por ejemplo, el hecho de que Fiameta pida compasión a sus oyentes aun siendo una adúltera declarada y una suicida en potencia.

La *Fiammetta* se encuentra en el nacimiento de la prosa de arte europea y, durante mucho tiempo, mantuvo el estatus de modelo estilístico (Battaglia 667). La prosa de arte es un estilo que parte de las fórmulas latinas, pero no se limita a su recreación continuada como hicieron los humanistas. A Boccaccio, este tipo de prosa le sirve para crear un producto literario completamente nuevo. El estilo que Corella exhibe en sus prosas mitológicas responde a este mismo principio y esto lo aleja de otros contemporáneos suyos que cultivaron un estilo alambicado como el fraile Antoni Canals en su traducción de Valerio Máximo o Ferran Valentí en su traducción de Cicerón (Badia, “La legitimació”; Morató). También hay que conectar el estilo de Corella con las *ars dictandis*, los manuales de redacción epistolar que, todavía en el cuatrocientos, aconsejaban una prosa artificiosa y aliena a lo coloquial (Rico, “Imágenes” 18). En el primer capítulo se ha podido observar como Bernat Metge también escribió partes de *Lo somni* en prosa de arte. Se trata de uno de los antecedentes inmediatos de la prosa corellana ya que ambos autores se inspiraron en el Boccaccio *minore* en vulgar.

La elección estilística de Corella lo sitúa en el polo opuesto de la literatura que cultivaron sus contemporáneos valencianos. El contraste entre la elegancia corellana y los versos abruptos del *Espill* de Jaume Roig o el divertimento intrascendente de *Lo procés de les olives* de Jaume Gasull no puede ser más grande. El proyecto literario de Corella es mucho más elevado y ambicioso que el de sus compatriotas y requiere

de un estilo acorde con este objetivo que, a la vez, rehuya las responsabilidades de la literatura dedicada a la reflexión teológica. Desde esta perspectiva se puede entender la definición de poesía que aparece al inicio del *Parlament*:

De la transcendent celsitut de la senyora de totes les sciències, sacra theologia, devallant ab delitós studi en los florits e verts camps de afable poesia, he llevat les ànchors de pereós oci, dexant los ports de reposat scilenci, per stendre les càndides veles ab plaent exercici en les baxes entenes de vulgar poesia. (237)

Corella individualiza y jerarquiza tres niveles distintos—teología, poesía latina y poesía en vulgar—y sitúa su obra en el más bajo de todos. La poesía, entonces, remite al contexto de las *Metamorfosis* de Ovidio; y la poesía en vulgar, al de las recreaciones de los tertulianos de Berenguer Mercader (Badia, *De Bernat Metge* 154). Corella también define la función de este ejercicio retórico. No se trata de adoctrinar a nadie, sino de ofrecer una alternativa placentera y provechosa al ocio. Si no se puede ser virtuoso, por lo menos hay que evitar el pecado.

Cuando Corella aplica el adjetivo “vulgar” a su escritura lo hace estrictamente para situarla por debajo de la teología y de la poesía en latín. Se trata de una elección de registro y de lengua; va a tratar temas menos trascendentes que la sacra teología y, además, lo va a hacer en lengua vulgar. Sin embargo, una vez posicionado en lo más bajo de la jerarquía intelectual, Corella emprende un proceso de ennoblecimiento de la prosa valenciana a partir, sobre todo, de la adopción sistemática y casi extrema de estructuras de la frase latina. Esta es la diferencia que separa Bernat Metge de Joan Roís de Corella; el primero tiende a la simplificación de la sintaxis latina mientras que el segundo se recrea en ella (Badia, *De Bernat Metge* 155), buscando, como lo hacía Boccaccio, la sensación de alteridad.

Que Corella fue un maestro en la práctica de este tipo de prosa de arte lo demuestran los elogios que recibió de parte de sus contemporáneos como el príncipe Carlos de Viana o su amigo Joan Escrivà (Miquel i Planas, *Corella* xxxviii-xliii). La preocupación por el estilo es uno de los elementos constantes de sus prosas mitológicas. En

el *Rahonament*, Ulises habla tan elocuentemente que “fon manifest quant lo gentil stil fa pus clara la justícia” (135) y, en el *Parlament*, Corella se dispone solamente a reproducir “l’alt e gentil stil de tan bé rahonades proses” (238). Es en esta última pieza donde se da más protagonismo al tema del estilo.²⁹ Antes de emprender la última de las narraciones dedicada al banquete macabro de Tereo y Prognés, Corella hace una pausa para informar al lector de que su único rol en la velada es el de pasar por escrito los relatos que se contaron. A continuación, se refiere al último de los tertuliano, don Joan de Pròxida, en los términos siguientes: “les nostres orelles la suavitat de les sues elegants peraules sentissen, que, en cert, stimaven als vivints tots excellia e celsitud de alt e gentil stil, en vulgar de valenciana prosa” (270). La expresión “valenciana prosa” no es fácil de interpretar,³⁰ pero muestra la distinción entre el estilo elevado y la elección de la lengua vulgar y cómo Corella combina estos dos elementos para realizar su propósito literario.³¹

Los aspectos del estilo compartidos por Boccaccio y Corella tienen que ver, sobre todo, con el grado de latinización de sus lenguas romances. Esta latinización, tanto por las formas léxicas como por las estructuras sintácticas, es la que produce la sensación de alteridad que buscan ambos escritores para cancelar en su ficción las normas de la moral cristiana. Con un simple rastreo del primer capítulo de la *Fiammetta*, se

²⁹ Los tertulianos no dejan pasar la oportunidad de mencionar las cualidades del estilo de sus compañeros. Por ejemplo, Joan Escrivà empieza diciendo: “Aprés de tan alta sentència en ystòria tan bé rahoana, serà lo parlar fatiga a les vostres orelles afalagades ab la dolça armonia de stil vulgar prosa passant totes les altres” (251). La valoración del estilo también se aplica a los personajes de la ficción. Así, cuando Céfaló escribe una carta a su esposa para pedirle perdón, el narrador Berenguer Mercader puntualiza: “Aprés de molts plorosos sospirs, amargues llàgremes, trista miserable vida que l’adolorat marit portava, no gosant a la enjuda muller mostrar-se, delliberà en manera de tal stil scriure” (244).

³⁰ Véase la hipótesis planteada por Antoni Ferrando (“Sobre una etiqueta”).

³¹ El primero en parar una atención especial al estilo de Corella fue Jordi Carbonell (Carbonell, “Les paraules”; *Obres*). Sus conclusiones fueron complementadas por las aportaciones de Wittlin (“Roís de Corella”) y el extenso estudio de Nadal y Prats. En su edición crítica de las prosas, Martos condensa todas estas aportaciones de manera muy detallada (*Les proses* 36-71). En este apartado, se presentará un resumen del estilo de Corella poniendo especial atención a aquellos aspectos que se asemejan al estilo de la *Fiammetta*.

puede dar un buen ejemplo de los latinismos léxicos que nutren la prosa boccaccésca. En el segundo párrafo (§ 1.2), Fiameta utiliza el participio “prestatì” (del verbo latín *praestare*) en vez de “donatì” para referirse a los bienes que ha recibido de la diosa Fortuna (Delcorno, “*Elegia*” 228). Más adelante se encuentran otros dos casos de participios formados con una raíz latina. El primero es “escitata” (§ 1.3), del latín *excitatus*, en forma de complemento adverbial para describir el estado de Fiameta al despertarse. En este caso, Boccaccio podría haber utilizado “svegliata” (231). El segundo es “infestata” (§ 1.25), participio de *infestare*, por “molestata” (260). Este ejemplo aparece al final del primer capítulo y la narradora lo utiliza para referirse al fastidio que le produce la escritura de sus memorias.

En el primer capítulo también hay algunos latinismos adjetivales. En la descripción de su sueño premonitorio, Fiameta explica que tiene la herida llena de veneno “vipereo” (§1.3), es decir, del veneno de la serpiente. Boccaccio hubiera podido utilizar “vipertino”; sin embargo, adapta el adjetivo latino *vipereus* (231). Más adelante, es la criada de Fiameta quien en una invectiva contra las jóvenes enamoradas aplica el adjetivo “seconda” a la diosa Fortuna (§ 1.15). La criada no cualifica a la Fortuna de segunda, sino de favorable, que es una de las acepciones del adjetivo latín *secundus* (243). En este mismo discurso, aparece el gerundio “colente” (§ 1.15), formado a partir del participio presente *colens*. Una vez más, Boccaccio prefiere la forma latina al equivalente italiano “abitante” (243). Aún en el campo del léxico, sobresale el uso de los sustantivos “palio” (§ 1.19), *pallium*, y “detrimento” (§ 1.23), *detrimentum*—que corresponden a los vocablos italianos “mantello” y “danno” (255, 259). Finalmente, hay formas verbales procedentes del latín como “servo” (§ 1.9), *servare*. En la frase “servo più che altra facesse giamai il preso fuoco”, Fiameta utiliza el verbo en el sentido de conservar, mantener, el fuego amoroso (238).³²

³² Manni también ofrece un listado ejemplar de los latinismos de la *Fiammetta* y los relaciona con el lenguaje *stilnovista* y la *Vita nuova* de Dante (78-79).

En las prosas de Corella, también es fácil observar palabras adaptadas directamente de sus formas latinas. Algunas de ellas aparecen en más de una composición. Por ejemplo, el adjetivo “ficté”, del latín *fictum*, en vez de la forma patrimonial “fingit”, aparece en la frase inicial del *Plant*—“Cruel, ficta, mortal e sanguonosa pau” (137)—y Medea lo utiliza doblemente para definir a Jasón y los deleites de amor que experimenta con él (207).³³ Lo mismo pasa con el sustantivo “facúndia”,³⁴ con el cual Telamón se refiere al estilo alambicado de su contrincante Ulises en el *Rahonament* (135) y Beranguer Mercader cuenta que Céfalo, “ab stil de elegant facúndia” (243), intentaba persuadir a su casta mujer.

En el *Plant*, una obra inspirada por las *Troadas* senequianas, la cantidad de latinismos léxicos es mayor que en otras composiciones. Algunos ejemplos son el participio “tint” (137), *tinctum*, para describir los campos teñidos de sangre por la guerra de Troya; el gerundio “prorrogant” (138), *prorogare*, con el que Hécuba se lamenta de que los dioses hayan alargado la vida a los supervivientes troyanos; y el verbo “desemblàvem” (138),³⁵ *dissimulare*, que utiliza el mismo personaje para manifestar que la única cosa que diferencia los supervivientes de los muertos es que aún se pueden mover. En la historia de Orfeo, narrada por Joan Escrivà en el *Parlament*, se encuentran los sintagmas “les tranquilles aygües de la sort pròspera” (252) y “una mortífera vibra” (253). En el primero, sobresale el adjetivo “pròspera”, *prosperum*; y, en el segundo, tanto el adjetivo como el sustantivo están tomados de las palabras latinas *mortiferu* y *viperu*. En su prosa, Medea califica de “mortífers” (216) los ungüentos que utilizan las mujeres y utiliza otros latinismos como “ingratitud” (207), *ingratitudo*, “promptitud”

³³ De hecho, este adjetivo se convierte en el epíteto de Jasón y se repite a lo largo de la narración. Al poco de empezar, Medea se refiere al héroe griego con estas palabras: “Scoltava yo les rahons de aquest sobre tots ficté” (215).

³⁴ Traslación directa del sustantivo *facundia* en latín.

³⁵ El mismo verbo aparece en el *Rahorament*, cuando Telamón compara a Ulises a Sísifo: “Ulixes, fill del lladre Sísifo, al qual en ladronicis no desembles” (127).

(207), *promptitudo*, y “prolixitat” (208), *prolixitate*.³⁶ Finalmente, en una prosa como el *Leànder y Hero*, Corella utiliza latinismos para formar epítetos, una de sus figuras retóricas predilectas. Un buen ejemplo de ello son la “íclita fama” (151) y la “íniqua fortuna” (152), formados directamente con los adjetivos latinos *inclytus* y *iniquus*.

En el campo de la sintaxis, los hipérbatos son una constante del estilo de Boccaccio y Corella. Los adjetivos en posición prenominal y los verbos al final de la frase son solo los más comunes de ellos. En las primeras líneas de la *Fiammetta*, por los dos adjetivos que van detrás del nombre—“parenti nobili” y “denti seminati”—hay doce que van delante: “rivestita terra”, “benigna fortuna”, “tristo parto”, “lunga età”, “picciola età”, “infiniti guai”, “trista cagione”, “altissime dilizie”, “vaga puerizia”, “reverenda maestra”, “nobile giovane” y “speziale cagione” (§ 1.1). En este fragmento también predominan los verbos en posición final: “dal tristo parto alla sepoltura fossi stata portata”, “lunga età avessi avuta”, “che ora di scrivere trista cagione mi sono”, etc. Las alteraciones sintácticas son una marca del estilo de Fiameta. El fragmento que abre el prólogo constituye un buen ejemplo de ello:

Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono compassione in alcuno. Adunque, acciò che in me, volonterosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi, mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose (§ Pr.)

En la primera frase, el complemento indirecto “a' miseri” aparece intercalado entre el verbo conjugado “Suole” y su sujeto formado por la proposición de infinitivo “crescere di dolersi vahezza”—una preposición en la que el genitivo y su sustantivo están en el orden inverso. La subordinada adverbial de tiempo también presenta una pequeña inversión situando “di sé”, complemento de “compassione”, antes del verbo. En un ejercicio de simplificación sintáctica, la frase quedaría de esta forma: “A' miseri, suole

³⁶ Todos estos sustantivos tienen correspondientes más comunes en la lengua vulgar. Por ejemplo, “desagraiment”, “prestesa” y “redundant”.

crescere vaghezza di dolersi, quando discernono o sentono compassione di sé in alcuno”. La segunda frase de este fragmento es aún más difícil de analizar ya que, además de los hipérbatos, está repleta de oraciones subordinadas y otros elementos inseridos que la van amplificando. La proposición principal está regida por el verbo “mi piace” y se puede resumir de esta forma: “mi piace di farvi pietose”. A esta frase, Boccaccio le va añadiendo distintas piezas; entre ellas la subordinada adjetival “volonterosa più che altra a dolermi”, la adverbial con gerundio “narrando i casi miei” y un vocativo interpelando el público femenino “o nobili donne”.

Se pueden encontrar ejemplos parecidos en cualquier fragmento de prosa corellana. En el párrafo inicial de la *Biblis*, solo un adjetivo se encuentra después del nombre—“cosa justa”—y todos los demás están delante: “sobresgran amor”, “estrets límits”, “darrer guardó”, “trista mort”, “major amor”, “piadosa amistat”, “desordenat voler”, “terrible oy” y “l’amat Cauno” (199). Tampoco hace falta buscar mucho para encontrar hipérbatos y otras alteraciones sintácticas:

Perquè paregua menor la erra de les dones que, per sobresgran amor, han passat los estrets límits de castedat, accepte lo treball de la ploma, fent palesa la senyoria que amor sobre mi ha tengut, atenyent per darrer guardó trista mort. No hajan a mal les enamorades, obedients a Venus, per mi a sos enamorats en menyspreu de honestat donar, puix deute de germandat no u veda. (199)

El núcleo de la primera oración está formado por la afirmación de Biblis: “accepte lo treball de la ploma”. Esta frase no solo va precedida por una subordinada adverbial de causa—“Perquè paregua menor...”—que contiene una subordinada de relativo—“les dones que, per sobresgran amor, han passat...”—, sino que la siguen dos proposiciones de gerundio—“fent palesa...” y “atenyent...”. La primera de ellas incluye otra subordinada de relativo con el verbo al final—“la senyoria que amor sobre mi ha tengut”— y, la segunda, presenta una inversión en el orden de los complementos.³⁷ En la segunda

³⁷ El orden sintáctico no marcado de los componentes de esta oración sería: “Perquè paregua menor la erra de les dones que han passat los estrets límits de castedat per sobresgran amor, accepte lo

de las oraciones de este fragmento, Corella da otra vuelta de tuerca a la sintaxis. En primer lugar, el sujeto “les enamorades”—con su subordinada de gerundio “obedients a Venus”—se sitúa detrás del verbo—“hajan a mal”. El objeto directo de este mismo verbo, formado por una subordinada de infinitivo, está absolutamente esparcido en sus distintas piezas—“per mi”, “a sos enamorats”, “en menyspreu de honestat” y “donar”.³⁸ Corella concluye este párrafo con una oración consecutiva—encabezada por la conjunción “puix” ‘así que’—que lleva el verbo en posición final.

Como se puede observar, el estilo de Corella y Boccaccio se caracteriza por la amplificación del discurso a partir de la inserción de múltiples elementos subordinados que rompen con el orden sintáctico habitual del lenguaje. En la misma línea, ambos autores utilizan expresiones de tipo paratáctico formadas por la coordinación de dos elementos—adjetivos, sustantivos, verbos, etc—que suelen ser sinónimos. Se trata de un procedimiento muy habitual en las traducciones medievales, combatido por los traductores humanistas, en el que la primera palabra del binomio es un neologismo que el segundo explica, o bien la primera palabra traduce literalmente el texto original y la segunda lo comenta para facilitar la comprensión del lector (Wittlin, “La ‘valenciana prosa’” 141; citado en Martos, *Les proses* 42-43).

Los ejemplos más habituales de este tipo de expresiones están formados por parejas de adjetivos o sintagmas adjetivales. En la *Fiammetta* hay grupos de adjetivos simples—“rallegrata e sicura” (§ 1.3), “nuovo e sùbito” (§ 1.8), “sola e oziosa” (§ 1.10)—, de superlativos—“piacevolissimo e onestissimo” (§ 1.6)—, de superlativos y adjetivos complementados por adverbios—“bellissimo e più chiaro”(§ 1.3)—de adjetivos y parti-

treball de la ploma, fent palesa la senyoria que ha tengut amor sobre mi, atenyent trista mort per darrer guardó”.

³⁸ Este fragmento se podría reorganizar de la siguiente manera: “Les enamorades dones, obedients a Venus, no hajan a mal donar a sos enamorats en menyspreu de honestat per mi”.

cipios en función adjetival—“solo e appoggiato” (§ 1.6), etc.³⁹ En las prosas de Corella, la cantidad de parejas adjetivales es aún mayor. Algunos de estos dobletes reproducen exactamente el modelo de las técnicas de traducción con la coordinación de dos palabras sinónimas: “púdiques e castes”, “presa e cativa”, “moltes e diverses”, “fictes e falses”, “tenebrosa e scura”, etc. En algunos otros, la relación entre los adjetivos es más laxa, como en los casos observados de la *Elegia*: “opulent e benaventurada”, “falssa e breu”, “diversos e chichs”, etc (*Les proses* 43). El vínculo entre ellos lo establece el escritor poniéndolos de lado. En referencia a la predicación adjetival, Corella saca el máximo partido de las posibilidades que le ofrece su lengua vulgar. A veces, utiliza dos adjetivos sin conjunción copulativa: “la dolça trista melodia” o “los mansuets indefesos ocells” (253); en otros, recupera la conjunción para cerrar una lista de tres—“dolç, vulgar e gentil stil”—, o de hasta cuatro adjetivos—“Cruel, ficta, mortal e sanguonosa pau” (137) y “O, mansuetes, púdiques, onestes e castes dones!” (229). Sin ser tan habitual, ésta es una técnica que también se encuentra en la *Fiammetta*.⁴⁰

En segunda posición están las expresiones paractáticas formadas por sustantivos o sintagmas nominales. Los ejemplos siguientes se encuentran en los párrafos iniciales de la *Elegia*: “sollecitudine e arte” (§ 1.1), “bene e felicità” (§ 1.1), “le terre e me” (§ 1.3), “principio e cagione” (§ 1.8), “La vecchia usanza e la mia nobiltà” (§ 1.5), etc. Las prosas de Corella presentan casos equiparables: “gràcia e bellea”, “llum e claror”, “misèria i destrucció”, etc. Al igual que con los adjetivos, el escritor valenciano tiende a acumular más de dos elementos en una sola expresión: “adversitats, pèrdues e afanys”, “perfecció, seny e gentilea”, “seny, amor e honestat”, etc (44). Cerca de la parataxis sustantiva, se encuentra la verbal. Sin embargo, hay una diferencia esencial entre el uso que de aquella hacen Boccaccio y Corella. En general, el escritor italiano coordina

³⁹ Los ejemplos citados se van repitiendo con pequeñas variaciones. Por ejemplo, un adjetivo junto a otro complementado por un adverbio negativo: “vana e non curante” (§ 1.4)

⁴⁰ Por ejemplo: “o pietosissime donne, fu colui il quale il mio cuore, con folle estimazione, tra tanti nobili, belli e valorosi giovani” (§ 1.8).

el mismo verbo conjugado en tiempos distintos, normalmente pasado y presente.⁴¹ En el noveno apartado del primer capítulo hay unos cuantos ejemplos: “chi provato l’avrà, o pruova”, “vi sono poi dimorati, e dimorano” y “e ardi e ardo, e servai e servo” (§ 1.9). Corella, en cambio, se limita a emparejar verbos sinónimos en la misma forma verbal: “doma e amansa”, “collir e cerquar”, “duptant e lohant e cul pant”, “enbellir o enlegir”, etc (44). La contraposición de tiempos verbales en la *Fiammetta* es otro elemento que sirve para ensalzar el tono patético de la historia (Iannucci 348-49; citado en Delcorno, “*Elegia*” 236)—es sorprendente que Corella no aprovechara también esta posibilidad.⁴²

Tanto Boccaccio como Corella utilizan otras técnicas de amplificación del discurso que no están relacionadas con el uso de piezas específicas del lenguaje. La más destacada de ellas es la introducción de exclamaciones que, por un lado, ponen la acción narrativa en suspenso y, por el otro, son un punto de referencia de este estilo artificioso. Estos fragmentos suelen ir introducidos por un vocativo seguido por una serie de interrogaciones o exclamaciones retóricas. En la *Elegia*, por ejemplo, se lee:

Oh quante volte io fui in cio avedutamente ingannata! (§ 3.9)
 Oh che volere fu più volte il mio di domandarli che fosse del loro compagno,
 se la ragione non m’avesse tenuta! (§ 3.9)
 Oh quante volte, ancora che freddissima luce porgesse, la rimirai io a
 diletto lunga fiata, imaginando che così in essa fossero allora gli occhi del
 mio Panfilo fissi, come i miei! (§ 3.10)

Fiameta repite expresiones de este tipo hasta la saciedad. Estos vocativos son una continuación del “o donne” con el que la narradora ha ido evocando a su público femenino desde el comienzo. Este recurso no se limita a la audiencia extradiegética, sino que distintos personajes lo utilizan para introducir sus intervenciones en los

⁴¹ Son muy aislados los casos en los que se coordinan dos verbos sinónimos en el mismo tiempo: “mi giro e mi rivolgo” (§ 6.4).

⁴² Este tipo de dobles también aparecen de forma aislada en sintagmas preposicionales—“per parentado e per antica amistà” (§ 5.2) / “contra Déu e contra l proïsme” (Martos, *Les proses* 43)—y adverbiales—“saviamente e con forza” (§ 2.6) / “molt tart ho nunca” (43).

diálogos. Por ejemplo, cuando la nodriza se dirige a Fiameta: “O figliuola a me come me medesima cara” (§ 1.14); Fiameta a la balia: “O cara nutrice, assai conosco vere le cose che narri” (§ 1.14); Venus a Fiameta: “O giovane più che alcuna altra mobile, che per li nuovi consigli della vecchi balia t’apparecchi di fare?” (§ 1.17); o Fiameta a Pánfilo: “O ultima speranza della mia mente, entrino le mie parole nella tua anima con forza di mutare il proposito [...]” (§ 2.6). A estos ejemplos hay que añadir los fragmentos que no forman parte de un diálogo, sino que reproducen los lamentos que Fiameta pronuncia en privado y terminan derivando en largos monólogos interiores que, a fin de cuentas, conforman la mayor parte de la novela. Un buen ejemplo de ello es cuando estallan los celos de Fiameta que se imagina a Pánfilo con otras mujeres:

O iniquo giovane, o di pietà nemico, o più che altro pessimo Panfilo, il quale ora, me misera avendo dimenticata, con nuova donna dimori, maladetto sia il giorno che io prima ti vedi, e l’ora e il punto nel quale tu mi piacesti! Maladetta sia quella dèa che, apparitami, me fortemente resistente ad amarti, rivolse con le sue parole dal giusto intendimento! Certo io non credo che essa fosse Venere, ma più tosto in forma di lei alcuna infernale furia, me non altramenti empiente d’insania, che facessero il misero Atamante. O crudelissimo giovane [...] (§ 6.4)

Corella utiliza vocativos y exclamaciones retóricas en todas sus prosas, introduciendo pequeñas modificaciones. En el *Rahonament*, Telamón y Ulises comienzan sus intervenciones apelando a sus oyentes e interpeándose entre ellos. El primero exclama “O, Ulixes!” (129, 130) y “o, carregat de tan gran pes!” (130), y el segundo responde de la misma forma “O, Thelamó!” (134) y “O, fallit d’enteniment!” (134). También se apelan a los dioses, “O, immortal Júpiter!” (127) y a los jueces de la disputa, “O, nobles duchs!” (130) y “O, vosaltres, grechs!” (134). En el *Parlament*, hay una evolución evidente en el uso de este recurso. El vocativo simple es sustituido por exclamaciones retóricas en las que el narrador reflexiona de forma emotiva:

O, follia, passant totes les altres, voler veure perill de aquella cosa ab la qual ensemps nostra vida perilla! O, gran erra provar aquelles armes, ab les quals, forts o flaques, teniu deliber entrar en la batalla! (241)
O, gran erra creure sobirana perfecció en les creatures se trobe, les quals,

puix de no-res tingueren principi, sempre llur ésser e obres a imperfecció
ab cuytats passos camina! (242)

Esta técnica no solo sirve para amplificar el discurso, sino que tiene un claro efecto moralizador (Martos, *Les proses* 57). En la *Medea*, la heroína se dirige a las mujeres: “O, mansuetes, púdiques e castes dones! Apreneu en guarda de vostra stimada pudícía e mirau les paraules de Jàson, de quanta honestat acompanyades, que no vol de mi cosa alguna, sinó en lícit matrimoni!” (229). Pero también hay un narrador externo que irrumpe en la narración para hacer juicios de valor: “O, cosa de gran maravella! La ferocitat de l'ànimo de aquell qui perills tan excessos no havien pogut amollir, les misericordes paraules de una donzella axí havien placat” (223). La reina Hécuba hace lo mismo en el *Plant*: “O, cosa de gran maravella! Los famolents ozells de Grècia a péixer les nostres carns vénen e, als grechs guardant, no toquen, a mescla dels quals, ab rabiosa fam, los troyans cruelment dilàcerant squinçen” (145).

El *Leànder y Hero* es la pieza de Corella en la que este tipo de exclamaciones retóricas aparecen con más insistencia y con una extensión mayor.⁴³ La conexión Corella-Boccaccio es fácilmente observable con uno de los discursos de Hero, cuando tiene un presentimiento de que su amante no ha sobrevivido a la travesía por el Helesponto:

O, gran saviesa! O, animós recel, al temps de la adverssa fortuna, estalviar la vida per a la prosperitat esdevenidora! Axí canten les serenes en lo temps de la mar tempestuosa, esperant la tranquilitat quieta. O, quant fora millor, Leànder, quant aprenguint de nadar, ab l'artefici de Dèdalus portasses per l'ayre lo desigat viatge e, lavors, sols lo vent e no la mar a nostres desigs contrastaria! O, gran fortuna mia, que, de quatre elements, los tres, ab totes ses forces, en la destrucció nostra, ab gran sollicitut atenen! La terra escassa les nostres ciutats no termena, l'aygua abundant lo nostre freu ocupa, l'ayre esforçat al teu nadar, ensemps ab la moguda mar, contrasta. Sol lo foch dins nosaltres y en alta torre nostres voluntats ajusta. Però yo·m recort que·l fill de Dèdalus, indiscretament volant, deixà en la mar les plomes e la vida, ab tot que tantes coses, com a tu e a mi,

⁴³ Véanse los ejemplos que señala Martos, *Les proses* 59-60.

no li contrastassen. Doncs, sola discreció, que molt tart en los qui amen se troba, té poder dels perills fer-te delliure. Trobe's ara en tu, animós Leànder, y consent ab la tua amor extrema un poch se acompanye, perquè nostres delits e vida en breu no-s perden. (166-67)

Este discurso de Hero se parece mucho a los de Fiameta. En primer lugar, y como se ha demostrado, por el uso del lenguaje, tanto a nivel léxico como sintáctico. En segundo lugar, porque Hero utiliza la mitología, en este caso el ejemplo de Dédalo y su hijo, para reflexionar sobre su situación. Finalmente, Corella da visibilidad a los movimientos internos de la psicología de su personaje. Al principio, Hero desea que Leandro pudiera volar como Dédalo; después, recuerda el final trágico de este mito y espera que su amante sea “discreto” y evite los peligros del viaje.

Es esta introspección de los personajes de Corella lo que los sitúa de lleno en el universo de la *Fiammetta*. El personaje de Boccaccio se distingue precisamente por diseminar y racionalizar su intimidad psicológica. El fragmento citado con anterioridad referente a los celos de Fiameta es un ejemplo de ello, pero se corresponde a un punto muy avanzado de la narración. Ya en el tercer capítulo se puede observar cómo la protagonista empieza a sufrir las consecuencias de estar lejos de su amante:

La paura più volte in cotal pensiero si risolvette: “Panfilo ora nella sua città, piena di templi eccellentissimi, e per molte e grandissime feste pomposi, visita quelli, li quali senza niuno dubbio truova di donne pieni; le quali, sì come io ho molte fiate udito, ancora che bellissime sieno, di legiadria e di vaghezza tutte l'altre trapassano, né alcune en sono con tanti lacciuli da pigliare animi, quanto loro. Deh, chi può essere sì forte guardiano di se medesimo, dove tante cose concorrono, che posto che egli pure non voglia, egli non sia almeno per forza preso alcuna volta? [...]” Oimè! quanto m'era grave cotale imaginare! Il quale, che egli non dovesse avvenire, appena poteva da me cacciare, dicendo: “E come potrebbe Panfilo, che te più che sé ama, ricevere nel cuore da te occupato un altro amore?” (§ 3.6)

La lucha interior de Fiameta se explica por el contraste entre la realidad de las noticias que recibe sobre Pánfilo y las esperanzas de su imaginación enamorada. En este fragmento, primero imagina a un Pánfilo vencido por los requerimientos de amor de

los que, sin duda, es objeto en su ciudad. Inmediatamente después, ella misma se tranquiliza recordando que el amor que el joven siente por ella no se puede sustituir con tanta facilidad.

Los pasajes analizados demuestran que el estilo de las prosas de Corella tiene muchos parecidos con la prosa boccacesca, especialmente de la *Fiammetta*. Ambos escritores son maestros de la prosa de arte, reinventando la escritura de sus vulgares respectivos a partir de los modelos latinos. No obstante, ni la prosa de Boccaccio ni la de Corella se limitan a la imitación de modelos clásicos sino que son el resultado de la asimilación meditada de ellos. Así lo prueban la cantidad y la diversidad de latinismos léxicos y sintácticos con los que construyen un estilo propio e identificable. Para Corella, la *Fiammetta* es un modelo para la elaboración de una prosa sentimental, hasta pseudo-erótica en ciertos fragmentos, que al mismo tiempo permite la reflexión moral. Por una parte, el patetismo de los sentimientos expresados por los personajes apela al lector de una forma visceral; por la otra, la comparación con la mitología y la artificiosidad del lenguaje ponen la distancia necesaria para que la lectura sea moralmente edificante.

3.3 La *Fiammetta* como modelo de universo literario: moral y literatura en el atardecer de la Edad Media

A parte del estilo, existen otros parecidos entre la *Fiammetta* y la obra de Corella. No se trata de préstamos ya que, en realidad, éstos solo tienen una presencia relevante en el *Leànder y Hero* y la *Biblis*,⁴⁴ y la mayoría de ellos presentan variaciones importantes respecto al modelo. Como se ha notado, Corella no utiliza la traducción literal sino que, con su prosa de arte, transforma los fragmentos imitados hasta hacerlos casi irreconocibles. En este apartado se pondrán ejemplos de otros elementos de la *Elegia*

⁴⁴ Estos préstamos fueron señalados y comentados por Martos (“‘Con li suoi’”) y Annicchiarico (“*Lamentació*”), respectivamente.

reutilizados por Corella y se propondrá un análisis sobre las razones por las cuales el escritor valenciano los incorpora en sus prosas. Es cierto que algunos de los paralelos se pueden explicar por la presencia de una tercera fuente. Por ejemplo, el personaje de la nodriza, tan importante para la acción de la *Fiammetta*, que aparece en el *Leànder y Hero* y en la *Biblis* de Corella. No hay duda de que Boccaccio tiene en mente la ama de la Fedra senequiana cuando inventa el personaje de la *balia* (Cook; Crescini, *Il primo atto*; Serafini; Waley, “The Nurse”) y es más que probable que Corella también conociese la obra del escritor romano (Martínez Romero, *Un clàssic*). No obstante, Boccaccio transforma este personaje. La institutriz de Fiameta no es solo, como en la *Fedra*, la voz de la razón y del orden social, sino que acarrea un universo psicológico particular. Boccaccio nutre la paradoja interna del personaje que se desvive para salvar a Fiameta pero que no hace más que empeorar la situación. Corella explota las mismas posibilidades. En el *Leànder y Hero* es la aya de Hero quien facilita los amores de los jóvenes y quien, en consecuencia, desencadena la tragedia. Como se irá viendo, las novedades de Boccaccio aparecen de alguna forma u otra en los escritos de Corella.

3.3.1 La narrativa del hundimiento personal

El primero de los elementos a analizar tiene que ver con una especificidad de la narradora boccacesca. Fiameta cuenta la historia de su caída personal describiendo todo el proceso psicológico que experimenta desde el goce amoroso hasta el intento de suicidio. Este proceso se divide en varias etapas que se corresponden a los diferentes capítulos de la novela. La narradora, que escribe sus vivencias desde el presente, disemina al detalle las etapas de su enfermedad de amor: sueño premonitorio, enamoramiento a través de la vista, dudas y aparición de Venus, deleites de amor, primeros

sufrimientos, etc.⁴⁵ El truco de Fiameta consiste en presentar los hechos con una lógica de continuidad. Su narrativa constituye un gran *increscendo* que llega al punto álgido con el intento de suicidio. Aun así, la narradora de Boccaccio es consciente de que sus actos son condenables y, por esto, recuerda en todo momento que su *piccolo libretto* tiene un objetivo moral superior: ser una advertencia para las mujeres enamoradas.

Desde el presente, Fiameta invoca a su audiencia femenina para que pueda empatizar con los distintos estadios de su enfermedad. En el primer capítulo es cuando reconoce que se ha enamorado;⁴⁶ en el segundo, las cosas comienzan a ir mal;⁴⁷ en el tercero, empieza el sufrimiento⁴⁸ y en el cuarto, las dudas.⁴⁹ El punto de no-retorno de este proceso tiene lugar en el capítulo quinto, cuando Fiameta recibe noticias de que Pánfilo se acaba de casar. En el párrafo inicial, avisa a sus lectoras de que todo lo que han oído no ha sido nada en comparación con lo que vendrá:

Lievi sono infinito a qui state le mie lagrime, o pietose donne, e i miei sospiri piacevoli a rispetti di quelli i quali la dolente penna, più pigra a scrivere che il cuore a sentire, s'apparecchia di dimostravi. E certo, se bene si considera, le pene infino a qui trapassate più di lasciva giovane che di tormentata quasi si possono dire; ma le seguenti vi parranno d'un'altra mano. (§ 5.1)

A partir de este momento, todo va de mal en peor. La enfermedad de amor deja de ser un aspaviento de adolescente y Fiameta constata que su vida está en peligro. Su ánimo y su físico empeoran de forma visible. Rehuye toda actividad social y adelgaza de una forma extrema. Hasta el engañado marido se da cuenta del cambio físico de

⁴⁵ En este aspecto, Fiameta sigue la tradición de la *Vita nuova* de Dante (Delcorno, “Note”; Dobelli; Cavallari; Padoan, *Il Boccaccio*).

⁴⁶ “Questi adunque, o pietosissime donne, [...] fu colui il quale io amai e amo” (§ 1.8).

⁴⁷ “Mentre che io, o carissime donne, in così lieta e graziosa vita [...] menava i giorni miei, [...] la nemica Fortuna a me di nascoso temperava i suoi veleni” (§ 2.1).

⁴⁸ “Qual voi avete udito di sopra, o donne, cotale, il mio Panfilo dipartito, rimasi, e piu giorni con lagrime di tal partenza mi dolfi” (§ 3.1).

⁴⁹ “Così, o pietose donne, sollecita, come udito avete, [...] e meco medesima incerta se ancora il dovessi biasimare, o no” (§ 4.1).

su esposa y decide llevarla al monte Falerno en unas vacaciones curativas. Aunque se quede a las puertas del suicidio, los síntomas de Fiameta constituyen la prueba objetiva de que su sufrimiento es real. Una vez confesada su lujuria, la narradora de Boccaccio se presenta como una víctima de los engaños de Venus. Con la descripción detallada de sus dolencias, la protagonista inspira compasión en su audiencia. Fiameta es consciente de la gravedad de sus pecados y, por eso, trata de suavizar la dureza con la que se la puede juzgar.

En algunas de sus prosas, Corella desarrolla la acción narrativa de una forma muy similar a la *Fiammetta*. Se trata de la caída en desgracia de los protagonistas de manera paulatina que, en el escritor valenciano, siempre finaliza en tragedia. En el *Plant*, la reina Hécuba es un sujeto que, al igual que Fiameta, habla desde un presente completamente miserable—en su caso por la caída de Troya. El proceso *increscendo* que expone la reina troyana consiste en la aniquilación de las tres generaciones que forman su familia. Pirro, hijo de Aquiles, es el verdugo de la historia.⁵⁰ Primero se produce el asesinato del marido de Hécuba, el rey Príamo, padre y abuelo; después, de su hija Políxena; y, finalmente, de su nieto Astianacte, hijo de Héctor y de Andrómaca. La muerte de estos tres personajes no solo tiene una continuidad generacional, sino que, cada una, representa un crimen mayor: el primero es el asesinato de la nobleza, el segundo de la honestidad y el tercero de la inocencia. La reina Hécuba utiliza un tono trágico para describir las ejecuciones de Príamo y Políxena. Sin embargo, la muerte del nieto le es del todo insoportable y se ve obligada a terminar su relato: “Ans la tinta negra, començant scriure lo caure de la tan alta torre, convertint-se en habundosa sanch, axí lo blanch paper tenyint abeurava, que m’era forçat deixar-me de tan dolorosa scriptura” (150). La Hécuba corellana finaliza su relato con la tragedia

⁵⁰ Según la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, Pirro se incorpora a la guerra después de la muerte de su padre, Aquiles.

del nieto, pero al igual que Fiameta, lo más lamentable de su situación es que ha quedado sin resolver.

En la *Biblis* y la *Medea*, se da voz a la intimidad psicológica de dos mujeres lujuriosas que, por amor, terminan cometiendo crímenes abominables. Biblis está enamorada de su gemelo Cauno desde el comienzo. El proceso que desarrolla Corella tiene que ver con la manifestación de este amor incestuoso. Biblis tiene un sueño en el que se ve en brazos de su hermano. La heroína se encuentra en un estado de desesperanza, debatiéndose entre la lujuria y la vergüenza. Al final, decide escribir una carta a Cauno para declararle sus sentimientos sin enfrentarse con él. El momento clave de esta historia no es la escritura de la carta sino el instante en el que Biblis la entrega a uno de sus sirvientes para que se la lleve al hermano: “Donant yo al dit servent la tan adolorida letra, ans que en ses mans prengué posada, caygué en terra” (203). En este punto, Biblis se da cuenta de que ya no hay marcha atrás y es cuando empieza a desear la muerte: “O, benaventurada mort, terme darrer de les coses, la qual, deixant reposar los alegres en felicitat, véns als qui·t desigen!” (203). Al final, Biblis pierde la razón por completo y persigue a su hermano hasta el desierto donde termina convertida en fuente por sus abundantes lágrimas.

El proceso que plantea la historia de *Medea* es un poco distinto. Esta heroína no tiene que justificar un intento de suicidio sino la realización de su venganza. Cuando Jasón la abandona por Creusa, Medea decide hacérselo pagar quitándole a su futura esposa y a sus hijos. Corella pone énfasis en el hecho de que la lujuria impide que Medea actúe y piense de manera racional. Desde el momento en el que cede a la seducción de Jasón, la protagonista empieza a cometer crímenes, cada vez más graves. El primer paso lo da cuando ayuda a los argonautas a conquistar el vellón de oro con sus poderes mágicos. Después de esto, ya no hay retorno:

Mas, encara, de abundant tresor despullant los richs còfrens de mon pare, ensemps ab mi lliurí a Jàson la vàlua de un regne. Ni amor de pare ni de pròpria pàtria, ni temor de perills del spantable mar, ni pèrdua de mos

regnes, no·m pogueren retraure que muller de Jàson no arribàs [...] a les platges de Thesàlia. [...] ⁵¹

La temor que de perdre Jàson tenia, me féu portar ab mi un infant, germà meu, lo qual ab mes pròpies mans degollant, partí e dilacerí lo seu chich, moll e tendre cors en parts diverses, sembrades en la polsosa terra, perquè mon pare, perseguint a Jàson per cobrar a mi e los seus tresors, fos així torbat en cobrar e collir los troços e menbres de son fill, escampats en la sangonosa terra, que a mi restàs spay de fogir ab lo meu Jàson. (229-30)

Por el amor que siente por Jasón, Medea es capaz de robar a su padre y de descuartizar a su hermano. Todo esto, advierte, es solo el principio: “E no vull ab cruels paraules encarir legea de tan diforme delicte, perquè és poch en sguart del que delliber scriure” (230). El relato de Corella finaliza con Medea mostrando su lado más cruel. Después de incendiar a Creusa y su palacio, mata a sus propios hijos delante de Jasón y lo insta a suicidarse con el mismo cuchillo con el que ha degollado a los infantes. Al igual que en la *Fiammetta*, Corella no termina el relato con la muerte de la protagonista sino con la ratificación del acto de escritura; es decir, poner por escrito su historia para avisar a las mujeres de los engaños de los hombres. La *Medea* de Séneca es un personaje que se refuerza en la acción mientras que la de Corella también lo hace en la escritura. La influencia de la *Fiammetta* en la *Medea* de Corella se percibe en la identidad de las narradoras: ambas deciden convertirse en escritoras para transmitir un mensaje de advertencia a las mujeres jóvenes.

Finalmente, en las *Lamentacions* y el *Parlament* esta estrategia afecta a la disposición de las distintas piezas que integran estas prosas. Las *Lamentacions* está formada por las narraciones de Mirra, Narciso y Tisbe, personajes que residen en un jardín de amor. En realidad, se trata de una especie de concurso literario en el que los concursantes intentan “cascú en magor grau recitar lur pena” (176). Mirra argumenta que

⁵¹ La frase “Ni amor de pare ni de pròpia pàtria” recuerda el famoso discurso del Ulises dantesco: “né dolcezza di figlio, né la pieta / del vecchio padre, né ’l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta, / vincer potero dentro a me l’ardore / ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore” (*Inf.*, 26.94-99).

su caso es el más desgraciado ya que Amor la ha obligado a amar a su padre. Como es de esperar, esta narración mantiene muchos paralelos con la *Biblis*; sin embargo, hay que añadir el papel del personaje de la institutriz y el hecho de que Mirra llega a consumir su amor, lo cual la aproxima a la *Fiammetta*. Narciso, desde buen comienzo compara su caso con el de Mirra y argumenta en favor del suyo: “Mirra se querellà de les leys humanes, justament contrastant al desordre de amor desonesta; yo, sol de ma extrema bellea” (185). La hija de Cíniras es culpable de perseguir un amor antinatural pero, al menos, tiene el consuelo de haberlo podido consumir, lo cual es imposible para Narciso. Cuando le llega el turno a Tisbe también compara su caso con los anteriores. El argumento de este último personaje es que Mirra y Narciso han sido miserables desde siempre. Ella, en cambio, ha gozado de fortuna próspera y por esto sus sufrimientos son ahora mayores: “La major dolor que als mesquins atribula és si en algun temps són estats benventurats” (191).⁵²

Los participantes del *Parlament* también contextualizan sus historias en relación con las de sus compañeros de tertulia. Berenguer Mercader explica el caso de Céfalos y Procris para demostrar que ni el amor honesto, certificado por el matrimonio, está exento del peligro de los celos. La historia de Orfeo y Eurídice narrada por Joan Escrivà también está centrada en el amor matrimonial. Ésta es más dolorosa que la anterior porque: “si après de haver-la cobrada, se dexa altra vegada perdre, qual dolor a tal segona pèrdua se acompanya?” (252). Así es, Céfalos solo sufre la pérdida de su mujer una vez mientras que Orfeo lo hace por partida doble. La fábula de Guillem Ramon de Vilarassa sirve de transición temática y desarrolla un caso de amor deshonesto. Este personaje cuenta la historia de la princesa Escilla quien, por lujuria, traiciona

⁵² Otra frase que recuerda a la *Divina Commedia*: “Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / en la miseria” (*Inf.*, 5.121-23). Al contrario que el fragmento del discurso de Ulises citado en la nota anterior, estos versos en boca de Francesca de Rímini se convirtieron rápidamente en uno de los motivos más imitados en la poesía sentimental del siglo XV de la que Corella es un buen conocedor.

a la patria y se dispone a servir a Minos, enemigo de su padre. El relato de Lluís de Castellví está estrechamente relacionado con éste ya que la historia de Pasífae y el toro se sucede durante la ausencia del marido, Minos, que estaba asediando la ciudad de Megara. El crimen de la reina cretense es mayor que el de Escila ya que no solo constituye un adulterio, sino que persigue un amor contranatural con una bestia. Finalmente, don Joan de Pròxida escoge el mito de Tereo, Procnes y Filomena. Tereo, rey de Tracia, viola a Filomena, la hermana de su mujer y cuando ésta conoce el crimen se venga matando a su hijo y dándoselo de comer en un banquete. En el universo de Corella, este caso es el peor de todos ya que ejemplifica la vileza de los hombres cuando ceden a la lujuria y la irracionalidad de las mujeres cuando tienen sed de venganza. En les *Lamentacions* y el *Parlament*, entonces, Corella reelabora la narrativa de la caída paulatina de Fiameta poniendo en relación historias distintas. Cada una de ellas ejemplifica las consecuencias desastrosas de la pasión amorosa y, como se ha visto, aparecen ordenadas de menos a más. El énfasis, eso sí, ha pasado de la dimensión psicológica de la *Fiammetta* a una dimensión moral de conjunto.

3.3.2 La narradora y su público femenino

En el prólogo, Fiameta hace una serie de declaraciones en las que especifica todos los elementos de la situación comunicativa que plantea su obra. En otras palabras, se identifica a sí misma como escritora de sus memorias, se dirige a un público determinado, resume el mensaje que quiere transmitir y explicita su intención comunicativa. Fiameta es, entonces, una mujer caída en desgracia que se consuela narrando su miserable historia de amor a otras mujeres enamoradas. La especificidad del público es un tema importante para la narradora. Excluye a los hombres porque, dice, su relato les provocaría “schernevole riso” en vez de “pietosa lagrima”; y, además, insiste en qué el libro no está pensado para todas las mujeres, sino para aquellas “ne’ cuori delle quali amore [...] dimora”. Solo ellas entenderán “le misere lagrime, gl’impetuosi

sospiri, le dolenti voci e i tempestosi pensieri, li quali, con istimilo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi e l'amata bellezza hanno da me tolta via". También en el prólogo, Fiameta expone las dos razones principales por las que se decide a escribir su libro. La primera es porque espera encontrar consuelo en la piedad que su historia inspire en la audiencia.⁵³ La segunda razón es para advertir a las mujeres enamoradas de los peligros de amar: "pensando che, sì come i miei, così poco sono stabili i vostri casi, li quali se a' miei simili ritornassero, il che cessilo Iddio, care vi sarebbono rendendolevi".

Esta situación comunicativa sirve para sostener el gran montaje retórico que es la *Elegia*. Hollander señala que hay demasiados elementos irracionales en la conducta de Fiameta para tomársela seriamente—su sufrimiento es del todo innecesario—y, desde este punto de vista, la historia que presenta es "a very funny one" (*Boccaccio's Two Venuses* 42). Hollander tiene razón en parte. Con la *Elegia*, Boccaccio está muy lejos de elogiar la voluntad de su protagonista femenina, sino más bien se ríe de ella. Fiameta es una enferma de amor que, como el protagonista de la *Amorosa visione*, se obstina en escoger la elección incorrecta que prolongará su enfermedad. La especificidad de su público femenino tampoco es una declaración feminista, sino, más bien, el reverso del público masculino al que va dirigido el *Corbaccio*. En realidad, Boccaccio nos recuerda que Fiameta encarna los vicios del discurso misógino medieval—basta señalar cómo le place que los hombres observen su belleza cuando asiste a la iglesia.⁵⁴ No solo esto sino que la *balia* articula un ataque directo a las jóvenes enamoradas: "Voi, turba di vaghe giovani, di focosa libidine accese, [...] v'avete trovato Amore es-

⁵³ Se ha sugerido que Boccaccio plantea a través de su personaje la idea de que la literatura tiene el poder de curar las heridas de Venus (Brody).

⁵⁴ Tómese este fragmento como ejemplo de la vanidad de Fiameta, uno de los vicios que más se repiten en los discursos misóginos de la Edad Media: "Ma veramente mi fuggì la fidanza, la quale io nella mia bellezza solea avere, e mai fuori di sé la mia camera non mi avea, sanza prima pigliare del mio specchio il fidato consiglio; e le mie mani, non so da che maestro nuovamente amaestrate, ciascuno giorno più leggiadra ornatura trovando, aggiunta l'artificiale alla naturale bellezza, tra l'altre splendidissima mi rendeano" (§ 1.11).

sere iddio, [...] dicendo che eglì dal terzo cielo piglia le forze sue, quasi vogliate alla vostra follia porre necessità per iscusa” (§ 1.15). Eso sí, la narradora de Boccaccio se mantiene fiel en todo momento al contexto comunicativo que expone en el prólogo. La interpretación de Hollander se fundamenta en el hecho de que Boccaccio construye una voz narrativa compleja que permite lecturas más allá de la propia escritura. Hay que distinguir entre la feminidad de la narradora y de su público dentro de la ficción de los significados que puede generar en el lector. Es posible juzgar la conducta de Fiameta de irracional, pero hay que admitir que todo lo que hace y cómo lo cuenta es coherente con el contexto comunicativo que especifica al comienzo del relato.

También hay que señalar los monólogos de Fiameta siempre tienen lugar en sus aposentos. Boccaccio está gestando uno de los símbolos que posteriormente aprovecha para iniciar el *Decameron*. La habitación de Fiameta es el precedente inmediato de las *camere* que invoca el narrador del prólogo de las *cien novelas*, en donde las mujeres se refugian ya sea para deleitarse con pensamientos amorosos como para sufrir por ellos.⁵⁵ El espacio íntimo de Fiameta va ganando importancia a medida que avanza la narración. Si bien el enamoramiento se produce en la iglesia, el resto de eventos importantes ocurren en la habitación de la protagonista. La simbología de este espacio es también evidente. En todo el relato, Pánfilos es el único hombre que penetra en él. Cuando la narradora afirma que “Quivi, poi che nella mia camera sola e oziosa mi ritrovai” (§ 1.10) termina de definir su punto de vista narrativo. Fiameta tiene el perfil de una mujer noble, la protagonista típica de los romances sentimentales y de las peripecias del amor cortés, el único tipo de mujer que puede pasar ratos sola y ociosa en sus aposentos.

⁵⁵ El espacio de la *Elegia* no remite al de la *Consolación de la Filosofía*, como lo hace la *camera* del *Corbaccio*. En la habitación de Fiameta no hay sitio para la reflexión filosófica, sino que está reservado a los sufrimientos de amor.

La presencia de narradoras en las prosas de Corella es muy significativa. Por ejemplo, el relato de Mirra en las *Lamentacions* presenta algunos paralelos asombrosos con la *Fiammetta*.⁵⁶ Esta narradora afirma que el amor que siente por su padre la atormenta de tal forma que: “entrí en la mia cambra fengint que terrible son fatigava la mia trista persona, perquè·m lexassen estar sola, car tota companyia me era fort enujosa” (178). Es en este espacio, entonces, donde tienen lugar las exclamaciones: “O, envejós enemich aquell que de continu combat, sens vençre ni ésser vençut” (178). Mirra intenta suicidarse, pero al igual que pasa en la *Elegia*, su institutriz lo impide en el último momento y, *a posteriori*, la convence para engañar a Cíniras. La *balia* es un personaje clave para la conexión boccacesca. Justo después del intento de suicidio, la criada de Mirra le dice: “O, més cruel que tigre, més superba que leona! Si de tu no has piatat, com te doldràs dels estranys?” (179). Se trata de una adaptación de las dudas que expresa Fiameta antes de decidir su propia muerte: “Egli non è di quercia o di grotta o di dura pietra scoppiato, né bevve latte di tigre o di quale altro è più fiero animale, né ha cuore di diamante o d’acciaio, che egli a quelli non sia pietoso e pieghevole” (§ 6.17).⁵⁷ La conexión más relevante entre esta prosa y la *Elegia* es la construcción de la identidad de la narradora. Mirra, al igual que Fiameta, se presenta como una víctima de los engaños de Venus: “car no sé si amor ho infernal fúria havia nefrat lo meu ànimo” (177).⁵⁸ De esta forma justifica la persecución de

⁵⁶ Las deudas de Tisbe, la otra narradora de las *Lamentacions*, con la *Fiammetta* son de carácter más general. Se puede señalar el tono de las exclamaciones retóricas: “Qui és aquell, per sobresavi que sia pugua fogir a la crueldat dels implacables fats, los quals jamés, per plors ni sospirs, muden alguna de aquelles coses que, de principi, tenen ordenades?” (198).

⁵⁷ De una forma muy parecida, la Biblis de Corella expresa sus dudas una vez ha entregado la carta a su siervo (Annicchiarico, “*Lamentació*” 332): “E, dolent-se de la mia desventura, ab dolços besars treballara en restaurar ma vida, car no és fill de leona, ni serps l’an alletat, ni lo seu cor és de diamant” (204).

⁵⁸ Fiameta, después de la aparición de Venus, exclama: “Oimè misera! che io non dubito che, le cose seguite mirando, non Venere costei che m’apparve, ma Tesifone fosse più tosto” (§ 1.21). Y, en el capítulo seis: “O Tesifone, infernale furia, o Megera, o Aletto, stimolatrici delle dolenti anime, drizzate li feroci crini, e le paurose idre con ira accendete alli nuovi spaventamenti” (§ 6.12).

su amor incestuoso y de todas las inmoralidades que conlleva. Otro paralelo entre las dos historias es que el padre de Mirra, al igual que el marido de Fiameta, la consuela sin conocer la verdadera naturaleza de sus males.

En la prosa de la reina Hécuba, también aparecen algunos de los elementos destacados en esta sección, pero pasados por el filtro de la tragedia. Como en la *Elegia*, la identidad de la protagonista es uno de los pilares del discurso. A diferencia, la desgracia de Hécuba no tiene que ver con el amor sino con su condición de madre que se ha quedado sin hijos:

Però, ma llengua, desecada per habundant sangonós plor de mare dolorada, no pogués formar lo començ de mes paraules. (140)

Aquestes són dolors de mare y stèril reyna, e cativa de aquells que, ella mirant, en la sua pròpia ciutat han donat cruel e dolorosa mort a sos fills [...] (142)

O, mare, semblant a ovella que fecunda has parit los fills per ser trocejats [...] (143)

Aún más, Corella no solo pasa el discurso de su narradora por el filtro del registro trágico sino que, en la misma línea, cambia la audiencia a la que se dirige. Si Fiameta busca la piedad de las mujeres enamoradas, Hécuba invoca a las madres que puedan enfatizar con su situación: “O, dolorosos dones, les qui ab pèrdua de fills passau per lo camí de dolor materna!” (139).

Las deudas que tiene la *Biblis* con la *Fiammetta* han sido debidamente señaladas por Annicchiarico (“*Lamentació*”). En esta pieza, Corella incorpora muchos detalles de la obra de Boccaccio: el espacio privado de Biblis, el sueño premonitorio, la convicción de la narradora que es la amante más desafortunada, etc. Sin embargo, el elemento más relevante se encuentra en las intenciones de la narradora. Como se ha señalado, el relato de Fiameta tiene una doble intención: inspirar compasión y amonestar a sus lectoras. Biblis hace exactamente lo mismo. Al comienzo de su historia se alza en defensa de las lujuriosas: “Perque paregua menor la erra de les dones que, per sobresgran amor, han passat los estrets límits de castedat” (199). Es al final, cuando

explicita la voluntat de que su caso se convierta en ejemplo negativo para las demás: “E axí plagué als fats que lo meu cos, convertit en font nomenada per mon nom, fos exemple a les altres dones de no amar, sinó ço que justament puguen atényer” (205).

Este apartado no puede finalizar sin hacer referencia a la *Medea* corellana. En esta prosa, la huella de la *Fiammetta* es fortísima. El título que la encabeza ya señala esta conexión: “Scriu Medea a les dones la ingratitude e desconexença de Jàson, per dar-los exemple de honestament viure” (207). Las similitudes con la rúbrica al prólogo de la *Fiammetta* son más que evidentes (Cingolani, *La importància* 142): “Incomincia il libro chiamato Elegia di madonna Fiammetta da lei alle innamorate donne mandato”. El contexto comunicativo de la *Medea* es prácticamente idéntico al planteado por Fiameta en el prólogo de su *libretto*. La única diferencia es que Corella evita compadecerse de las mujeres miserables y, en cambio, potencia los elementos del relato que sirven de advertencia. El punto de vista de Medea es tan subjetivo y relativo como el de Fiameta. Ya en la primera frase confiesa que por culpa de un solo hombre, Jasón, los odia a todos.⁵⁹ Medea persigue dos objetivos muy claros con su narración: advertir a las mujeres de los engaños masculinos⁶⁰ y justificar el infanticidio. En esta argumentación entran en juego los elementos observados en la *Fiammetta*. Uno de ellos es que la narradora esté justificando constantemente sus acciones. Por ejemplo, en el momento del enamoramiento: “E, perquè és quasi imposible fogir al que natural desig de veure coses noves inclina, yo no puch dir quant desigava veure lo novell hoste” (214); o cuando decide ayudar a los argonautas en la conquista del vellón de oro: “E, axí, no per socórrer a Jàson, mas a Ysífiles, delliberí—sens discurs de prudent delliber, seguint la femenil condició—restaurar la vida de aquest, sdevenidora mort

⁵⁹ “La strema malvolença que, per hu sobre tots desconexent, a tots los hòmens porte [...]” (207). Medea aburre a los hombres de la misma manera que el espíritu del *Corbaccio* aburre a las mujeres.

⁶⁰ “Ni aquestes singularitats de Jàson scrich perquè la fi del meu scriure sia pintar lo paper de les perfeccions que naturalea a Jàson lliberament atorgava, mas per mostrar a les dones, a les quals los meus scrits endrece, quant poch creure ni fiar deuen en bellea, en paraules, en enamorada continença ni en cosa alguna, que en les enganoses promeses dels variables hòmens veien” (215).

mia” (215). Medea se refiere a la reina Hipsípila de la isla de Lemnos a quien Jasón había abandonado después de tener dos hijos con ella.

Por otra parte, Medea también pronuncia discursos que, en cierto modo, constituyen una validación femenina de la misoginia. Primero hace referencia a la manera en la que se prepara para recibir a Jasón: “ab lo artifici de les mies mans, volguí ajudar a la natural bellea, seguint la miserable, vana e feminil conditió” (216); y a continuación pronuncia un ataque a todo el género femenino:

E, com corbs e ocells inmundes, dels pudents ossos dels morts animals, ab solitud no poqua, cerquam les medulles, fent ydola de nostra bellea ab engans de tan manifesta falsia, que, sens dubitació alguna, fermament crehent, assentim a qualsevol llaor que de ser belles parle, stimant quascuna rahonablement ésser muller del gran Júpiter. (217)⁶¹

Con la *Medea*, Corella reproduce el esquema comunicativo de la *Fiammetta*. El punto diferencial es que la reacción de estos dos personajes femeninos al rechazo del amante es del todo opuesta: Fiameta escoge el aislamiento y la autocompasión mientras que Medea no duda en ejecutar su venganza.⁶²

3.3.3 La doctrina moral y la medicina literaria

Como se ha expuesto en los apartados anteriores, el relato de Fiameta lleva un mensaje moral implícito: las consecuencias desastrosas de la práctica amorosa. El amor que condena la protagonista es, por supuesto, el amor carnal promovido por la diosa Venus. Desde el momento en el que se enamora de Pánfilo, la pasión ciega su razonamiento por completo. Fiameta es incapaz de comprender las advertencias de su criada, o hasta las que le mandan los dioses en forma de sueño. Toda su realidad queda sujeta

⁶¹ Esta misma idea vuelve a aparecer en los discursos de la diosas de *Lo johí de Paris*. Pallas, por ejemplo, dice: “Puix ambició de vanitat de lahor humana nos ha cativat en ésser subjectes al johí de aquest jove, a nosaltres és forçat obehir les leys, les quals com a jutge determena” (298).

⁶² No hay que pasar por alto que, en los momentos de máxima desesperación, Fiameta desea que los dioses se venguen por ella: “Molto minori falli mossono già l’ira vostra a vendetta men giusta. Dunque ora perché tardate?” (§ 5.4) o “O iddii, giusti vendicatori de’ nostri difetti, io domando vendetta, e non ingiusta” (§ 6.4).

a la ausencia del amante y es en esta lógica que se plantea el dilema final: o el retorno de Pánfilo o la muerte. Boccaccio no solo dibuja un personaje que se encuentra al borde de la locura, sino que lo aísla por completo de la realidad. El lector nunca tiene la seguridad de si los acontecimientos que perturban a Fiameta son reales o si son producto de su mente enfermiza. Es casi imposible asegurar que la narradora expone los hechos tal y como ocurrieron ya que desde el comienzo declara abiertamente su subjetividad y apela a una audiencia predispuesta a simpatizar con su punto de vista. La compasión de sus compañeras es el único remedio que Fiameta acepta para aliviar sus penas.

El sufrimiento de Fiameta se puede entender como un castigo por haber desobedecido las leyes sociales marcadas por la Iglesia católica. No hay que olvidar que la narradora boccaccesca es una mujer casada y que sus amores con Pánfilo constituyen un adulterio escandaloso. A pesar de esto, el problema no se plantea nunca en términos de amor adúltero en oposición al amor matrimonial. Fiameta es consciente de que si se hubiera dedicado a su marido, habría tenido una vida feliz: “Io era unico bene e felicità singulare del giovane sposo, e così egli da me era igualmente amato, come egli m’amava. Oh quanto più che altra mi potrei dire felice, se sempre in me fosse durato cotale amore!” (§ 1.1). El amor conyugal es inofensivo porque no implica ningún tipo de pasión y, con él, Fiameta cumple con sus obligaciones sociales. La protagonista confiesa que nunca se había enamorado hasta que ve a Pánfilo y el marido es el único que no se da cuenta del origen de los males de su esposa (§ 5.23). El problema, entonces, no es tanto la aceptación social de la relación amorosa sino la pasión que nace en los amantes y que ciega su capacidad de razonamiento.

La disputa entre amor racional y amor irracional, entre honestidad y lujuria, es uno de los temas predilectos de Boccaccio. En palabras de Hollander, se trata de las dos caras de Venus. La protagonista de la *Elegia* utiliza una metáfora mitológica para referirse a estos dos tipos de amor: la diosa Venus por un lado y Tesífone, la

furia infernal, por el otro. Para Fiameta, Venus representa los deleites de amor y Tesífone los sufrimientos. De lo que no se percata es de que la diosa y la furia infernal mantienen una relación de necesidad, una no puede existir sin la otra. En una relación pasional como la de Fiameta y Pánfilo, después del festejo amoroso siempre se sucede el desengaño. Los amantes viven en la paradoja de querer un amante honesto y fiel que por su misma condición de amante ya lo ha dejado de ser. Al poco de la partida de Pánfilo, los celos empiezan a surtir efecto en la joven: “Panfilo ora nella sua città, piena di templi eccellentissimi, e per molte e grandissime feste pomposi, visita quelli, li quali sanza niuno dubbio truova di donne pieni”. A lo cual, exclama: “Deh, chi può essere forte guardiano di se medesimo, dove tante cose concorrono, che posto che egli pure non voglia, egli non sia almeno per forza preso alcuna volta? E io medesima fui per forza presa” (§ 3.6). La propia experiencia enseña a Fiameta que Pánfilo le será infiel. Se constata que la ilusión de pasión eterna de Fiameta no era más que esto, una ilusión.

A lo largo de los siete primeros capítulos de la novela, la narradora expone las causas de su dolor y los intentos fallidos para remediarlo. Fiameta fracasa en su intento de convencer a Pánfilo de que no se vaya; sus ruegos tampoco son suficientes para hacerlo volver y su tozudez no le permite conformarse con el amor matrimonial. El fracaso de este personaje es tan grande que no consigue ni suicidarse y el miedo y la vergüenza impiden que lo vuelva a intentar. La *Elegia* no termina con la resolución del conflicto, puesto que al final Fiameta todavía está buscando la manera de aliviar su dolor—mientras en secreto sigue esperando la llegada del amante. En el capítulo ocho, asistimos a un último intento desesperado para remediar la enfermedad de amor. Fiameta recurre a la literatura antigua por dos razones: para sentirse acompañada en su miseria y para tener el consuelo de ser el personaje más desgraciado de todos. Fiameta dice que “con questa gloria, fuggita sì come somma miseria da ognuno, e da me, s’io potessi, al presente in cotale guisa quale udirete il tempo malinconosa

trapasso” (§ 8.1). Quiere ser la campeona de las miserables, un galardón ridículo que se dispone a defender hasta las últimas consecuencias. Una vez más, la narradora boccacesca peca, esta vez no solo de estupidez sino de vanagloria, y, en consecuencia, se prolonga su miseria. Hay momentos en los que Boccaccio no muestra ninguna compasión por sus personajes.

En sus recreaciones mitológicas, Corella proyecta la tensión entre los deseos eróticos individuales y las leyes sociales, y propone una doctrina moral para regularla. A diferencia de la *Elegia*, no se examina la psicología de un personaje contemporáneo incapaz de realizar en el presente los modelos de la antigüedad, sino que se exponen una gran variedad de casos de la antigüedad. Como se ha señalado, es el envoltorio mitológico—la distancia de la ficción—lo que permite la exposición de casos perversos de una forma inofensiva, ya que, de otra forma, se podría considerar una incitación al pecado. Las prosas de Corella que tratan casos de amor tienen dos denominadores comunes: el primero es que la relación amorosa quiebra las leyes sociales y el segundo es que siempre terminan de forma trágica. La fórmula es simple: el amor que desafía la norma social tiene consecuencias catastróficas para todos.

Sobre este principio, Corella muestra un amplio abanico de variaciones. Las parejas de Hero y Leandro y de Píramo y Tisbe son un ejemplo de rebeldía adolescente. Estos jóvenes se enamoran confirmando la teoría aristotélica de la atracción de elementos similares. En palabras de Tisbe: “Yo no sé què·ns defenia de tanta glòria, car, sien los matrimonis se demana egualtat, en nosaltres se trobava així de bellea com en edat e, encara, en los béns que la fortuna atorga” (192).⁶³ Aunque el amor nazca de forma natural, no tiene el amparo de la sociedad, ya que los padres niegan que fructifique en

⁶³ El narrador del *Leànder y Hero* presenta los personajes de una forma muy similar: “Estava en la ciutat de Cesto Hero, noble donzella de alt enteniment, gràcia e bellea, que per tots aquells regnes, ab claredat de ínclita fama, relluhia. Hi en la ciutat de Abidos estava Leànder, de alta perfecció, seny e gentilea. Sols diferien que, Leànder de home e Hero de donzella, singulars gràcies possehien” (151).

matrimonio. El padre de Hero, avaricioso, prefiere a otro pretendiente más rico; los padres de Tisbe, en cambio, pecan de memoria: “Sols la indiscreta vellea, fallida de memòria, de nostres pares lunyava nostres voluntats concordes” (192). La juventud de los personajes es un factor importante para entender el desenlace de estas historias. La tragedia final resulta de la combinación de la impaciencia propia de la juventud, de la nobleza de carácter de estos personajes y de la inhibición de su facultad racional a causa del enamoramiento.

Los amores de Escila y Medea tampoco respetan las leyes sociales. La primera se enamora de Minos, el enemigo de su padre; la segunda de Jasón, un personaje que literalmente roba las posesiones más preciadas del padre de Medea—su hija y el vellón de oro. La lujuria conduce estos dos personajes femeninos al crimen de la traición, a sus padres y a su patria. Los mitos de Narciso, Mirra y Biblis, en cambio, representan una afrenta al orden social por el carácter antinatural de su objeto de deseo. La lección también es clara: ¿qué pasaría en una sociedad en la que se permitiera el incesto y el amor a uno mismo? Corella coloca la historia de Pasífae como colofón a los ejemplos de amor fuera natura. En términos sociales, el crimen de la reina cretense es doble, ya que su pasión, además de adúltera, es bestial. El caso de Tereo, que se enamora de su cuñada Filomena, también tiene sus particularidades. Es, por supuesto, un amor adúltero; no obstante, lo que destaca Corella es que se consuma a través de una violación. En este momento, el narrador de la historia exclama:

O, cosa de gran maravella, a tots los qui amen quasi imposible! Que, si la principal fi de amor és possehir la voluntat de la cosa amada, quina fúria bastaria de aquest tirà lo animo forçar, que ab tant enuig de la que volia, cometés acte, passant de animal sensa rahó los límits? (275)

Una vez más Corella pone el foco de la narración en el carácter irracional de la pasión amorosa.

Para llegar a una conclusión sobre el universo moral de las piezas mitológicas de Corella hace falta insistir en la más compleja de ellas, el *Parlament*. Como se ha

señalado anteriormente, las dos primeras narraciones de este conjunto tienen como protagonistas a parejas unidas en matrimonio: Céfalos y Procris y Orfeo y Eurídice. Berenguer Mercader introduce sus personajes de esta manera: “En amor de lícit honest matrimoni, Cèfalo, fill de Èeolo, rey dels vents, amava Procris, filla del duch de Athenes” (239). *A priori*, estos dos amantes no merecerían ningún tipo de castigo; sin embargo, la historia termina en tragedia con la muerte de la esposa. El factor que lo cambia todo es la intervención de la ninfa Aurora, que se enamora de Céfalos y lo induce a desconfiar de su esposa. La presencia de los celos que, como se ha visto, es uno de los sentimientos que más desarrolla Fiameta en sus monólogos, indican que el amor entre estos dos personajes, aunque matrimonial, es fruto de la lujuria. Por su parte, Orfeo también es un personaje cegado por la pasión amorosa y, por lo tanto, que actúa de manera irracional. Es por el amor que siente por su difunta esposa que confronta los dioses del más allá. En el mundo de Corella, ni las parejas unidas en matrimonio están a salvo de los peligros del amor carnal.

En el *Parlament*, cada narrador explicita la moraleja de la historia que se dispone a relatar. Berenguer Mercader, por ejemplo, dice: “E, perquè'l treball de la comuna vida humana delit la major part de les seues obres endreça, yo stime gran delit en aquest món attényer no-s dextra, sinó ab ignorància de aquella cosa en què-ns delitam” (238). Es decir, niega desde el principio que la obtención de lo que se desea conlleve ningún beneficio y, después, explica la historia de Céfalos y Procris como ejemplo. Joan Escrivà, en cambio, se centra en otro aspecto: “E, si ésser stat benaventurat als entrestits més que altra dolor entresteix, cobrar la perduda benaventura los és causa de major alegria. Però, si après de haver-la cobrada, se dextra altra vegada perdre, qual dolor a tal segona pèrdia se acompanya?” (252). No hay ejemplo mejor que el relato de Orfeo para ilustrar la máxima de la doble pérdida.

Es en la narración de Guillem Ramon de Vilarasa donde se especifica de una manera más clara la doctrina moral de Corella. Se trata de un punto clave del *Parlament*,

ya que este personaje abre el ciclo de las mujeres lujuriosas formado por Escila y Pasífae. Vilarasa dice:

Que stimam sobiran bé, si per dones de semblant manera som stimats, e, quant per nosaltres executen acte de semblant legea, tan llur condició tenim en preu de major vàlua. E, llavors, pensam tenir-les més guanyades, quant per nosaltres fan coses d'on les començam a perdre. Que, si la pèrdua de llur honestat és la pèrdua per hon lo combat de nostres enamorades obres entra, com se farà honestat als altres la tanque, si, per la entrada de hu, de la guarda de tal posada ja serà partida?

En este planteamiento, el enamorado se sitúa dentro de una paradoja de la que no puede salir. Se le pide a la mujer que ceda a los deseos del hombre e, inmediatamente después, el hombre se da cuenta de que no tiene ninguna garantía de exclusividad. La mujer que es amante de un hombre, puede serlo de cualquier otro.⁶⁴ La misma lógica de comportamiento de los enamorados conlleva la aparición de los celos y, en consecuencia, del sufrimiento. Es la misma dinámica que sigue Fiameta cuando empieza a dudar de la fidelidad de Panfilo y se pregunta quién puede guardarse de sí mismo si “io medesima fui per forza presa” (§ 3.6).

La doctrina moral de Corella implica una condena sistemática de cualquier tipo de amor pasional. Como se ha visto, ni el matrimonio es visto como una solución al problema. Es también en el *Parlament* donde el escritor valenciano manifiesta su alternativa. Para evitar los sufrimientos de amor, no hay mejor remedio que pasar una velada entre amigos y compartir historias que produzcan deleite y provecho a la vez. La medicina de Corella es renunciar al amor y solo acercarse a él a través de la distancia que permiten las ficciones mitológicas. El tono de la tertulia en la casa de Berenguer Mercader es más de reflexión sobre los casos narrados que de ataque a ningún colectivo. Sería fácil imaginar que estos cinco hombres participan de la misoginia haciendo una condena de la lujuria desordenada de las mujeres; sin

⁶⁴ Es cierto que el *Parlament* es la única de las prosas mitológicas de Corella en la que se explicita esta paradoja del enamorado. Sin embargo, se trata de un motivo fundamental de sus poesías y que Corella profundiza en la *Tragèdia de Caldesa* (Martos, “‘Amor és tal’”).

embargo, justo después de terminar el relato de la traición de Escila, el narrador-Corella hace el siguiente apunte:

O, scelerada donzella!—respongueren tots a les paraules de Vilarasa. Gran alegria és a la nostra present vida, que tals actes no-s troben. Ab tot que algunes de nostres senyores lo desonest servey de Venus devotament celebren, però, de legea de tals delictes són delliures. (265)

Los tertulianos de Berenguer Mercader tienen muy claro donde está el límite entre la ficción y la realidad. Una cosa son las heroínas mitológicas y otra distinta las mujeres contemporáneas de Valencia, a las que valoran con unos estándares de realidad. El objetivo de la velada no es tanto la condena moral de ningún colectivo o comportamiento, sino el cultivo de amistades provechosas con las que compartir la experiencia literaria. Y ésta es la medicina que propone Corella para curar la enfermedad de amor.

3.4 Conclusiones

Es ciertamente dificultoso establecer conexiones precisas y concretas entre la *Fiammetta* y las prosas mitológicas de Corella porque ambos autores comparten los mismos modelos clásicos y utilizan dispositivos retóricos similares para alcanzar sus objetivos, sin que esto implique una influencia directa. La escritura en prosa de arte es un buen ejemplo de ello. Tanto Boccaccio como Corella elaboran una prosa en lengua vulgar que refleja la complejidad de las estructuras latinas. No obstante, es muy arriesgado afirmar que el escritor valenciano desarrolló su estilo a partir, únicamente, de la lectura de Boccaccio, ya que también tuvo acceso directo a los modelos latinos y pudo estar influenciado por la obra de otros autores de su entorno más inmediato. Lo mismo pasa con los argumentos mitológicos. En las prosas de Corella, se hace casi imposible diferenciar los elementos procedentes de la *Fiammetta* de los elementos de las *Heroïdas*, ya que éstas también son un modelo fundamental para Boccaccio. Además, los detalles que solo aparecen en la *Fiammetta* y que Corella incorpora en sus prosas es bien posible que remitan a otra fuente compartida que ahora desconocemos.

No obstante, no solo la presencia de algunos préstamos concretos, sino, sobre todo, la gran cantidad de parecidos señalados en este capítulo constituyen una prueba de que la *Fiammetta* fue uno de los modelos predilectos de Corella. Las fórmulas del estilo remiten al lenguaje de Ovidio, pero no hay que olvidar que Boccaccio es el antecedente directo para la escritura de una prosa altamente artificiosa, de tono sentimental y en lengua vulgar. Además, la estructura de las prosas de Corella incorporan una multitud de elementos de la *Fiammetta*. Entre ellos, hay que incluir las historias centradas en la descripción del proceso de degeneración moral que se inicia con el enamoramiento; el predominio de narradoras que convierten su experiencia personal en una advertencia para sus lectoras; el uso de la mitología para la discusión de casos inmorales; y la idea de la literatura como medicina para los sufrimientos de amor. Todos estos aspectos indican que, en sus inicios, Corella realizó una lectura meticulosa de la *Fiammetta* y que esta obra tuvo una influencia determinante en la elaboración de elementos estructurales de sus prosas mitológicas.

CONCLUSIONES

Son muchas las dificultades que tiene que confrontar un estudio sobre la influencia literaria entre autores medievales. Una de ellas es la evidente distancia temporal que nos separa de estos textos y que conlleva una pérdida de los referentes culturales de la época, los cuales solo se pueden reconstruir de forma parcial. Es por eso que resulta extremadamente difícil distinguir entre los elementos que pasan directamente de un autor a otro, de los que forman parte de un universo cultural compartido. En el caso de Boccaccio y la imitación de sus obras que hicieron Metge, Rocabertí y Corella, hay que admitir que aunque no se hubiera producido ninguna conexión entre estos autores, probablemente los ejes principales de sus obras seguirían siendo los mismos. Las *opere minori* de Boccaccio, con la exposición de ejemplos relacionadas con el amor carnal, no hacen más que reflexionar sobre la idea omnipresente en el imaginario cristiano medieval de que la lujuria conduce a la muerte del cuerpo y del alma. Es innegable que Metge, Rocabertí y Corella también reflexionan sobre este tema, al igual que lo hicieron tantos otros autores que no imitaron la obra de Boccaccio como Andreas Capellanus, Alain de Lille, Guillaume de Lorris, Jean de Meun, Juan Ruíz o el mismo Dante Alighieri. De por sí, esta coincidencia no permite establecer canales de influencia, sino, solamente, constatar el hecho de que todos estos autores escribieron bajo un mismo universo cultural que es el cristianismo medieval.

Dicho esto, sí que es posible identificar algunas de las particulares de estos autores y establecer, así, conexiones con sus imitadores. Las *opere minori* en vulgar de Boccaccio, por ejemplo, conforman un conjunto de literatura sentimental enfocado en mostrar la experiencia amorosa desde una multiplicidad de perspectivas. Estas

perspectivas no son independientes sino que dialogan entre ellas, unas veces contradiciéndose y otras complementándose. Boccaccio no expone ejemplos concretos para hacer una condena sistemática de la lujuria, sino que más bien examina cómo esta pasión afecta el comportamiento humano de maneras diversas y cómo está en conflicto constante con la inteligencia y el raciocinio.

Es por esto que las obras de Boccaccio analizadas en esta tesis se pueden leer como si fueran los distintos episodios de una gran comedia sentimental. La *Amorosa visione* se centra en el despertar sexual de su protagonista, un joven, que bien podría ser Ameto o Pánfilo, incapaz de renunciar a los placeres carnales a cambio de la salvación espiritual. En la *Fiammetta*, no solo se desarrolla el punto de vista femenino de la misma historia, sino que la narración se sitúa inmediatamente después del episodio de la *Amorosa visione*. Fiameta no expone su apetito sexual, sino que se lamenta por haberlo satisfecho. Al igual que el protagonista de la *Amorosa visione*, el amante de Fiameta tampoco cumple sus promesas. Pánfilo solo se preocupa por satisfacer su apetito y no tiene ningún reparo en mentir o cambiar de opinión si esto le resulta provechoso. En la *Fiammetta*, las razones verdaderas del abandono de Pánfilo nunca se dan a conocer. Como lectores es imposible afirmar si realmente tenía que visitar a su padre moribundo o si simplemente se había cansado de Fiameta. Aceptando la identificación entre los personajes de la *Amorosa visione* y de la *Fiammetta*, es posible encontrar otra explicación para la huida de Pánfilo. En la visión final de la *Amorosa visione*, la amante promete su amor eterno al protagonista mientras lo ata con unas cadenas.⁶⁵ En este pasaje, Boccaccio dibuja la imagen terrorífica de una mujer lujuriosa que prefiere encadenar a su amante antes que dejarlo ir. En otras palabras, Pánfilo, una vez satisfecho su apetito sexual, huye porque no tiene ninguna intención de someterse a la posesión de Fiameta.

⁶⁵ Véanse las notas 20 y 21 del segundo capítulo (página 98).

En el *Corbaccio*, entonces, aparece el mismo personaje masculino de la *Amorosa visione* y de la *Fiammetta*, pero esta vez, en su vejez. Todas las piezas encajan. El protagonista del *Corbaccio* es un hombre de avanzada edad atormentado por el deseo sexual que tiene por una viuda. El joven de la *Amorosa visione* que se resistía a abandonar los placeres mundanos ha llegado a la vejez sin haber cambiado en nada. Es un personaje que ha ido adquiriendo experiencia y conocimiento a lo largo de su vida—por ejemplo, cuando observa los murales mitológicos de la *Amorosa visione*—y, por eso, hasta es capaz de identificar la dimensión satírica del discurso misógino del espíritu de la viuda. No obstante, no ha utilizado nunca este conocimiento y experiencia para dedicarse a la vida espiritual, así que no es de extrañar que termine adoptando los deseos de venganza del marido frustrado. La lección final del *Corbaccio*—convertir el amor hacia las mujeres en odio—representa la culminación de una vida consagrada a los placeres de la carne.

Como se ha podido observar, tanto Metge, como Rocabertí y Corella incorporan esta riqueza de matices en su propia representación de la experiencia amorosa. Metge lo hace a través de la ambigüedad del narrador-protagonista del *Corbaccio*; Rocabertí, a partir de la dualidad textual entre prólogo y narración alegórica sugerida por la *Amorosa visione*; y Corella, con la recreación de historias mitológicas que le sirven para reflexionar sobre la lujuria, del mismo modo en que lo hace la narradora de la *Elegia*. Para estos tres autores catalanes, además, las obras de Boccaccio también fueron un modelo de escritura en lengua vulgar. En este sentido, es lícito preguntarse por qué estos autores acudieron a las *opere minori* en vez de los cuentos del *Decameron*, que también tratan la experiencia amorosa desde la multiplicidad de perspectivas y con una gran variedad de recursos estilísticos. Una posible respuesta es que las obras menores en vulgar de Boccaccio ofrecen dos ventajas a sus imitadores respecto del *Decameron*. La primera es la diferencia de tamaño. Es cierto que los cuentos del *Decameron* se pueden tomar como piezas independientes; sin embargo, se trata de una obra

bien conocida en el ambiente cultural de la Corona de Aragón y que, por lo tanto, era apreciada por su valor de conjunto. Emprender la imitación de una obra gigantesca como el *Decameron* es una tarea mucho más intimidatoria que igualarse a obras más reducidas como el *Ameto*, el *Corbaccio* o la *Fiammetta*. En segundo lugar, una de las diferencias entre el Boccaccio *minore* y el *maiore* en vulgar es el uso del universo mitológico. Mientras que en las *opere minori* Boccaccio evoca constantemente a los mitos de la antigüedad clásica, en el *Decameron*, evita cualquier tipo de referencia. En un ambiente cultural como el de la Corona de Aragón, predispuesto a las novedades del humanismo italiano pero en el que nunca se sintió la recuperación del pasado clásico como una necesidad, la recreación de historias mitológicas en lengua vulgar se convirtió en una tendencia dominante. Como se ha podido observar, la mitología es uno de los elementos esenciales de las obras de Metge, Rocabertí y Corella. Estos autores incorporan los ejemplos mitológicos a los discursos literarios en lengua vulgar para demostrar sus conocimientos del mundo antiguo y para reflexionar sobre casos de lujuria extrema sin tener que limitarse a la moral cristiana. Para los escritores de la Corona de Aragón, las *opere minori* de Boccaccio eran una fuente riquísima de novedades literarias que podían adaptar para sus lectores sin demasiada dificultad y, por eso, se convirtieron rápidamente en un modelo.

En resumen, son tres las características que predispusieron estas obras a ser objeto de imitación. La primera es su carácter novedoso. En las *opere minori*, Boccaccio transforma las formas literarias que le ha llegado su propia tradición. La *Amorosa visione*, por ejemplo, es una alegoría en la que el protagonista es incapaz de entender su contenido y el *Corbaccio*, un tratado moral repleto de elementos satíricos. Del mismo modo, en *Lo somni* de Bernat Metge el protagonista se despierta del todo desconsolado, invirtiendo, así, la tradición originada con la *Consolación de la Filosofía* de Boecio según la cual los sueños tienen una función consolatoria y algo parecido ocurre con el final de la *Glòria d'amor*, en el que se pone en duda la lección de toda la

alegoría. La segunda característica es que ninguna de estas obras de Boccaccio sostuvo el título de obra maestra. Al contrario, la denominación de *minori* también responde a la visión que tuvieron los escritores catalanes de estas obras, que las imitaron de una forma profunda sin la necesidad de mencionar el nombre de su autor. Finalmente, la erudición mitológica que Boccaccio despliega en las *opere minori* es otro elemento que las hizo especialmente atractivas a los ojos de sus imitadores. Con la imitación de Boccaccio, los autores catalanes tienen la posibilidad de lucir conocimientos de la antigüedad clásica en lengua vulgar que es, en definitiva, la lengua de sus lectores.

La influencia de la obra de Boccaccio fue transformadora para la literatura peninsular del siglo XV. Las novedades incorporadas por Metge, Rocabertí y Corella tuvieron su continuidad en el *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell y en toda la prosa sentimental castellana, desde la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro hasta la *Celestina* de Fernando de Rojas. La conexión entre los escritores de la tradición catalana con los de la tradición castellana y la evolución de la prosa peninsular en relación con la influencia de Boccaccio van más allá del estudio de esta tesis. Quedan pendientes para investigaciones futuras.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahuir, Artur, ed. *Les proses profanes*. De Joan Roís de Corella. L'Oronella, 1997.
- Alcover, Antoni Maria y Francesc de Borja Moll. "Diccionari català-valencià-balear." *DCVB*, Institut d'Estudis Catalans / Editorial Moll, 2001, dcvb.iecat.net/. Accessed 18 de abr. de 2017.
- Alemany, Rafael. *Guia bibliogràfica de la literatura catalana medieval*. U d'Alacant, 1995.
- . "Tres reescrituras del mito de Orfeo en las letras catalanas medievales: Bernat Metge, Joan Roís de Corella y Francesc Alegre." Freixas, y col. págs. 117-27.
- Allen, Judson B. *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages*. U of Toronto P, 1982.
- Almansi, Guido. *The Writer as Liar: Narrative Technique in the "Decameron"*. Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Almiñana, Josep, ed. *Obres de Joan Roís de Corella*. 2 vols., Del Cénia al Segura, 1984-85.
- Alvar, Carlos. "Boccaccio en Castilla: entre recepción y traducción." *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º 8 (extra), 2001, págs. 333-50.
- . *Traducciones y traductores. Materiales para la historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*. Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Amador de los Ríos, José. *Historia crítica de la literatura española*. Ed. por Dámaso Alonso, Gredos, 1969.
- Annicchiarico, Annamaria, ed. *La "Fiammetta" catalana: edizione critica, con introduzione, note e glossario*. 2 vols., Japare, 1983-87.
- . "*Lamentació de Biblis* di Joan Roís de Corella." *Dones i literatura entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*, ed. por Ricard Bellveser, vol. 1, Institució Alfons el Magnànim, 2012, págs. 333-50.
- . "Per il testo de la *Fiammetta* catalana." *Studi Mediolatini e Volgari*, n.º 26, 1978-79, págs. 5-50.

- . "Perché 'tragèdia'? il gioco delle ambiguità nella *Tragèdia de Calsesa* di Joan Roís de Corella." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 43, 1991-92, págs. 59-79.
- . "Presenza e presenza-assenza di madonna Fiammetta e di Corella nel *Tirant lo Blanch*." Martines págs. 55-69.
- . "'Volgia di pathos' e un'altra 'connexió': Fiammetta e Corella nel *Tirant lo Blanch*." *Caplletra*, n.º 24, 1998, págs. 25-44.
- Anselmi, Gian Mario, y col., eds. *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*. Il Mulino, 2013.
- Aquilano, Mark. "El que declama un visión enlodada: la voz detrás de *El dezir a las siete virtudes*." *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, n.º 2, 2004, págs. 83-101.
- Arce, Joaquín. *Boccaccio humanista y su penetración en España*. FUE, 1975.
- . "Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica." Mazzoni págs. 63-105.
- . "Dante y el humanismo español." *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n.º 6, 1984, págs. 183-94.
- . "Seis cuestiones sobre el tema de Boccaccio en España." *Filología moderna*, n.º 55, 1975, págs. 473-89.
- Archer, Robert. *La cuestión odiosa: la mujer en la literatura hispánica tardomedieval*. Institució Alfons el Magnànim, 2011.
- . "La misoginia como *remedium amoris*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, n.º 3, 2012, págs. 237-54.
- . "'Tus falsas opiniones e mis verdaderas razones:' Pere Torroella and the Woman-Haters." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 78, n.º 5, 2001, págs. 551-66.
- Archer, Robert, y Isabel de Riquer. *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*. Quaderns Crema, 1998.
- Armstrong, Guyda, ed. "*Corbaccio*." *Decameron Web*, Brown U, 2014, www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/texts/CorIndex.php. Accessed 30 de ago. de 2016.

- . "Dantean Framing Devices in Boccaccio's *Corbaccio*." *Reading Medieval Studies*, n.º 27, 2001, págs. 129-61.
- Auerbach, Eric. *Dante, Poet of the Secular World*. Trad. por Ralph Manheim, U of Chicago P, 1961.
- . "Figura." *Scenes from the Drama of European Literature*, trad. por Ralph Manheim, Meridian Books, 1959, págs. 11-71.
- . *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Trad. por Ralph Manheim, Princeton UP, 1965.
- Azáceta, José María, y G. Albéniz. "Italia en la poesía de Santillana." *Revista de Literatura*, n.º 5, 1954, págs. 17-54.
- Badia, Lola. "Aucis amors. Teoria i pràctica del desengay d'amor segons Joan Roís de Corella." *Actas do IV Congresso da AHLM (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, vol. 3, Cosmos, 1993, págs. 275-82.
- . "Bernat Metge i els *auctores*: del material de construcció al producte elaborat." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 43, 1991-92, págs. 12-19.
- . "Bernat Metge. *Lo somni*." Broch y Badia 2:217-38.
- . "Bernat Metge medievale." Compagna, y col. págs. 99-112.
- . *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella: estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*. Quaderns Crema, 1988.
- . "El *Plany dolorós de la reina Hècuba* de Joan Roís de Corella. Restauracions i contextos." *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, ed. por Antoni Ferrando y Albert Hauf, vol. 3, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, págs. 195-223.
- . "Entre 'Los amores deleitables' petrarquescos y la condenada opinión de Epicurio: en el laberinto de *Lo somni* de Bernat Metge." Freixas, y col. págs. 69-83.
- . "Ficció autobiogràfica i experiència lírica a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella." Badia, *Tradició i modernitat* págs. 73-91.
- . "La legitimació del discurs literari en vulgar segons Ferran Valentí." Badia y Soler págs. 161-84.
- , ed. *Lo somni*. De Bernat Metge. Quaderns Crema, 2003.

- . “*Lo somni e coloro ‘che l’anima col corpo morta fanno’*.” Cabré, y col., *Fourteenth-Century Classicism* págs. 29-42.
- . “Per la presència d’Ovidi a l’Edat Mitjana catalana, amb notes sobre les traduccions de les *Heroides* i de les *Metamorfosis* al vulgar.” Badia, *Tradició i modernitat* págs. 39-71.
- . “‘Siats de natura d’anguila en quant farets’: la literatura segons Bernat Metge.” *El Crotalón: anuario de filología española*, n.º 1, 1984, págs. 25-65.
- . “Sobre la traducció catalana del *Decameron* de 1429.” *Boletí de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 35, 1973-74, págs. 69-101.
- . *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d’Ausiàs March*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1993.
- . “Traduccions al català dels segles XIV-XV i innovació cultural i literària.” *Llengua i literatura de l’Edat Mitjana al Renaixement: Estudi General*, n.º 11, 1991, págs. 31-50.
- Badia, Lola y Albert Soler, eds. *Intel·lectuals i escriptors a la baixa Edat Mitjana: treballs del seminari de literatura medieval del departament de filologia catalana*. Curial / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994.
- Badia, Lola, y col., eds. *Els manuscrits, els saber i les lletres a la Corona d’Aragó (1250-1500)*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2016.
- , eds. *Literatura i cultura a la Corona d’Aragó (segles XIII-XV)*. Curial / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2002.
- Baldelli Boni, Gio Battista. *Vita di Giovanni Boccaccio*. C. Ciardetti e comp., 1806.
- Baldi, Ugo. “Materiale per una bibliografia delle traduzioni spagnole delle opere di Giovanni Boccaccio.” *Scritti su Giovanni Boccaccio*, Tip. Baccini e Chiappi, 1964, págs. 135-39.
- Bardi, Monica. *Le voci dell’assenza: Una lettura dell’ “Elegia di madonna Fiammeta”*. Tirrenia, 1990.
- Barricelli, Gian Piero. “Satire of Satire: Boccaccio’s *Corbaccio*.” *Italian Quarterly*, n.º 18, 1975, págs. 95-111.
- Bartsch, Karl. “Der catalonische *Cançoners d’amor* der Pariser Bibliothek.” *Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur*, n.º 2, 1860, págs. 280-92.

- Bassegoda i Pineda, Enric. "Vida i obra de fra Bernat Hug de Rocabertí." phd, Universitat de Girona, 2011.
- Bastardas, Joan. "Fembra i dona en *Lo somni* de Bernat Metge." *Revista de l'Alguer*, n.º 4, 1993, págs. 11-20.
- Battaglia Ricci, Lucia. *Boccaccio*. Salerno, 2000.
- . *Ragionare nel Giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della morte"*. Salerno, 2000.
- Battaglia, Salvatore. *La coscienza letteraria del Medioevo*. Liguori, 1965.
- Bec, Christian. *Les Livres des Florentins (1413-1608)*. Olschki, 1984.
- Beltrán, Vicenç. "La encrucijada de Santillana." *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. por Regula Rohland de Langbehn, vol. 2, Crítica, 1997, págs. ix-xxx.
- . "Poesía española." *Edad Media: lírica y cancioneros*, vol. 2, Crítica, 2002.
- . "Tipologia i gènesi dels cançoners. La reordenació de K i J." *Llengua & Literatura*, n.º 11, 2000, págs. 355-95.
- Bergin, Thomas G. *Boccaccio*. Viking, 1981.
- Bernardo, Aldo. "Triumphal Poetry: Dante, Petrarch and Boccaccio." *Triumphs: Allegory and Spectacle*, Dovehouse, 1990, págs. 33-45.
- Billanovich, Giuseppe. *Prime ricerche dantesche*. Storia e Letteratura, 1958.
- . *Restauri boccacceschi*. Storia e Letteratura, 1947.
- Blamires, Alcuin. *The Case For Women in Medieval Culture*. Clarendon, 1997.
- . *Woman Defamed and Women Defended*. Oxford UP, 1992.
- Blanco Jiménez, José. "Le opere di Giovanni Boccaccio in Spagna nel '400 e '500: una prima valutazione bibliografica." *Miscellanea Storica della Valdesa*, vol. 83, n.º 1, 1977, págs. 35-52.
- . *Presencia de Boccaccio en España (con algunas correcciones)*. Instituto Geográfico Militar de Chile, 1978.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford UP, 1973.

- Blüher, Karl A. *Séneca en España: investigación sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*. Trad. por Juan Conde, Gredos, 1984.
- Boase, Roger. *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*. Routledge & Paul, 1978.
- Bohigas, Pere. "Apologia de Bernat Metge." *Estudis Universitaris Catalans*, n.º 16, 1931, págs. 90-93.
- . *Sobre manuscrits i biblioteques*. Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985.
- Bordoy-Torrents, Pere. "Les escoles dominicana i franciscana en *Lo somni* de Bernat Metge." *Criterion*, n.º 1, 1925, págs. 60-94.
- Borgia, Carl R. "Notes on Dante in the Spanish Allegorical Poetry of Imperial, Santillana, and Mena." *Hispanófila*, vol. 27, n.º 3, 1984, págs. 1-10.
- Borja Moll, Francesc de, ed. *El "Corbatxo" de Giovanni Boccaccio: traduït al català per Narcís Franch (segle XIV)*. Edicions de l'Obra del Diccionari, 1935.
- . "Entre Ramon Llull i el *Decameron*." *Bolletino dell' Atlante Linguistico Mediterraneo*, n.º 10-12, 1968-70, págs. 433-41.
- Bourciez, J. "Sur l'énigme du *Corbaccio*." *Revue des Langues Romanes*, n.º 72, 1958, págs. 330-37.
- Bourland, Caroline. *Boccaccio and the "Decameron" in Castilian and Catalan Literature*. Mancon, 1905.
- Bragantini, Renzo. "Dall'allegoria all'immagine. Durata e metamorfosi di un tema (per la novella VIII 7 del *Decameron*)." *Studi sul Boccaccio*, n.º 13, 1981-82, págs. 199-216.
- Branca, Vittore, ed. *Amorosa visione*. De Giovanni Boccaccio. G. C. Sansoni, 1944.
- , ed. "*Amorosa visione*." De Giovanni Boccaccio, Branca, y col. 3:3-272.
- . *Boccaccio medievale*. 1964. G. C. Sansoni, 1970.
- . *Boccaccio: The Man and His Works*. Trad. por Richard Monges y Dennis J. McAuliffe, New York YP, 1976.

- . "L'Amorosa visione (origini, significati, fortuna)." *Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa. Lettere, storia e filosofia*, n.º 11, 1942, págs. 283-90.
- . *Linee di una storia della critica al "Decameron"*. Soc. Ed. Dante Alighieri, 1939.
- . "Per il testo del *Decameron*: la prima diffusione del *Decameron*." *Studi di Filologia Italiana*, n.º 8, 1950, págs. 37-38.
- . "Schemi letterari e schemi autobiografici nell'opera del Boccaccio." *Bibliofilia*, n.º 49, 1947, págs. 1-40.
- . *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*. 2 vols., Edizioni di Storia e Letteratura, 1958-1991.
- Branca, Vittore, y col., eds. *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. 12 vols., Mondadori, 1964-94.
- Bréguet, E., ed. *De republica*. De Cicerón. Vol. 4, Les Belles Lettres, 1980.
- Bresson, Odette. *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'ancien régime*. Association pour la diffusion de la pensée française, 1981.
- Broch, Àlex y Lola Badia, eds. *Història de la literatura catalana*. Vol. 1-3, Enciclopèdia catalana / Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2013-15.
- Brody, Annelise M. "An Experiment in the Healing Power of Literature." Kirkham, y col. págs. 173-82, 414-19.
- Brovia, Romana. "Per la fortuna manoscritta di Petrarca nei territori della Corona d'Aragona." Badia, y col., *Els manuscrits* págs. 195-211.
- Brownlee, Marina S. "Hermeneutics in the *Corbaccio*." *Medieval Texts and Contemporary Readers*, ed. por Laura A. Finke y Martin B. Schichtman, Cornell UP, 1987, págs. 216-33.
- . *The Severed Word: Ovid's Heroides and the Novela Sentimental*. Princeton UP, 1990.
- Bruni, Francesco. *Boccaccio: l'invenzione della letteratura mezzana*. Il Mulino, 1990.
- . "Dal *De vetula* al *Corbaccio*: l'idea d'amore e i due tempi dell'intellettuale." *Medioevo romanzo*, vol. 1, n.º 2, 1974, págs. 161-216.

- . “*Historia Calamitatum, Secretum, Corbaccio*: tre posizioni su *luxuria* (-amor) e *superbia* (-gloria).” *Boccaccio in Europe: Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, December 1975*, ed. por G. Tournoy, Leuven UP, 1977, págs. 23-52.
- Butinyà, Júlia. “Bernat Metge y su terrorífica amante (Una relectura de *Lo somni*).” *Antípodas. Journal of Hispanic Studies of the U of Auckland*, 1993, págs. 129-41.
- . “La influencia de Metge sobre Martorell: la sombra de *Lo somni* sobre el *Tirant lo Blanc*.” *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, U de Alcalá de Henares, 1997, págs. 381-91.
- Cabré, Lluís. “Bernat Metge. Vida i obra de Bernat Metge. El *Llibre de Fortuna i Prudència*. El *Valter e Griselda*.” *Broch y Badia* 2:192-217.
- . “De nou sobre Metge, *Laelius* i el *Somnium Scipionis*.” *Badia, y col., Literatura i cultura* págs. 49-62.
- , ed. *Llibre de Fortuna i Prudència*. De Bernat Metge. Barcino, 2010.
- . “Orfeu a *Lo somni*: el gust per la poesia.” *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 50, 2005-06, págs. 149-70.
- . “Petrarch’s *Griseldis* from Philippe de Mézières to Bernat Metge.” *Cabré, y col., Fourteenth-Century Classicism* págs. 29-42.
- Cabré, Lluís, Alejandro Coroleu y Jill Kraye, eds. *Fourteenth-Century Classicism: Petrarch and Bernat Metge*. The Warburg Institute / Nino Aragno, 2012.
- Cabré, Lluís, Alejandro Coroleu, Montserrat Ferrer, Albert Lloret y Josep Pujol. *The Classical Tradition in Medieval Catalan, 1300-1500. Translation, Imitation, and Literacy*. Tamesis, 2018.
- Cabré, Lluís, Montserrat Ferrer y Josep Pujol. “Traduccions al català medieval fins al 1500.” *TRANSLAT*, U Autònoma de Barcelona, nov. de 2016, www.translatdb.narpan.net/en.html.
- Calabrese, Michael. “Feminism and the Packaging of Boccaccio’s Fiammetta.” *Italica*, vol. 74, n.º 1, 1997, págs. 20-42.
- Cambouliu, François-Roman. *Essai sur l’histoire de la littérature catalane*. 2.^a ed., Duran, 1858.
- Cándamo Fierro, Graciela. “El sueño del infierno del Marqués.” *Signos literarios y lingüísticos*, vol. 1, n.º 1, 1999, págs. 11-33.

- Canet Vallés, José Luis. "El proceso del enamoramiento como elemento estructurante en la ficción sentimental." *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, U de València, 1992, págs. 227-39.
- . "Sobre ediciones y traducciones: a propósito de *Las mujeres ilustres* en romance de Boccaccio (1494)." *Studia philologica valentina*, n.º 2, 1997, págs. 83-90.
- Cantavella, Rosanna. "Aspectes argumentals de la *Tragèdia de Caldesa*." *Ausiàs March i el seu món cultural*, ed. por Rafael Alemany, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1999, págs. 299-318.
- . "El capellà, el vicecanceller i el secretari, o *De amore*, Mascó i Metge." *Llengua & Literatura*, n.º 15, 2004, págs. 31-66.
- . "La crítica de la ornamentación femenina en Metge: comentarios sobre un fragmento de *Lo somni*." *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 octubre 1989)*, U de Salamanca, 1994, págs. 219-26.
- . "Sobre el *Triunfo de les dones* de Roís de Corella." *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, 5-19 octubre 1987)*, U de Alcalá de Henares, 1992, págs. 217-28.
- Cantavella, Rosanna, Marta Haro y Elena Real, eds. *Traducción y práctica literaria en la edad media románica*. U de València, 2003.
- Cañiguer Batlló, Pau. "La sentimentalització de Dante a la poesia cortesana del segle XV: la *Glòria d'amor* de fra Bernat Hug de Rocafort i l'*Infierno de los enamorados* del marquès de Santillana." *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures*, vol. 45, n.º 1, 2016, págs. 9-36.
- Capello, Giuseppe, ed. *Confessionium Libri XIII*. De San Agustín. Marietti, 1948.
- Carbonell, Jordi. "Les paraules en l'estil de Joan Roís de Corella." *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys*, J. Janés, 1954, págs. 140-42.
- , ed. *Obres Completes, I. Obra profana*. De Joan Roís de Corella. Clàssics Albatros, 1973.
- Cárdenas, Anthony, y col. *Bibliography of Old Spanish Texts (Literary Texts)*. Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1977.
- Cardona, Enrico. *Dell' Antica Letteratura Catalana*. L. Gargiulo, 1878.
- Carrai, Stefano. "*Corbaccio* o *Labirinto d'amore*." *Boccaccio autore e copista*, ed. por Teresa de Robertis, y col., Mandragora, 2013, págs. 147-48.

- Cartier, Normand R. "Boccaccio's Old Crow." *Romania*, n.º 98, 1975, págs. 331-48.
- Casacuberta, Josep Maria de, ed. *Lo somni. Text, notes i glossari de Josep M. de Casacuberta, introducció de Lluís Nicolau d'Olwer*. De Bernat Metge. Barcino, 1924.
- Casas Rigall, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. U de Santiago de Compostela, 1995.
- Casella, Mario. "Il *Somni* d'en Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana." *Archivium Romanicum*, n.º 3, 1919, págs. 145-205.
- . "La versione catalana del *Decamerone*." *Archivium Romanicum*, n.º 9, 1925, págs. 383-420.
- . *Saggi di letteratura provenzale e catalana*. Adriatica, 1996.
- Cassell, Anthony K. "An Abandoned Canvas: Structural and Moral Conflict in the *Corbaccio*." *Modern Language Notes*, n.º 89, 1974, págs. 60-70.
- . "Il *Corbaccio* and the Secundus Tradition." *Comparative Literature*, n.º 25, 1973, págs. 352-60.
- , ed. y trad. *The Corbaccio*. De Giovanni Boccaccio. U of Illinois P, 1975.
- . "The Crow of the Fable and the *Corbaccio*." *Modern Language Notes*, n.º 85, 1970, págs. 83-91.
- Castillo, Manuel, ed. *Libro de las claras é virtuosas mugeres*. Rafael G. Menor, 1908.
- Causa-Steindler, Mariangela y Thomas Mauch, eds. y trads. *The Elegy of Lady Fiammetta*. De Giovanni Boccaccio. U of Chicago P, 1990.
- Cavallari, Elisabetta. *La fortuna di Dante nel trecento*. Perrella, 1921.
- Cervigni, Dino S. y Edward Vasta, eds. y trads. *Vita Nuova*. De Dante Alighieri. The U of Notre Dame P, 1995.
- Chartier, Roger. *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Stanford UP, 2007.
- Chiner Gimeno, Jaume J. "Aportació a la biografia de Joan Roís de Corella: noves dades sobre el seu naixement i la seua mort." *Caplletra*, n.º 15, 1993, págs. 49-62.

- . "Joan Roís de Corella, la seua vida i el seu entorn: noves dades per a la història de la cultura en la València del segle XV." *Magnificat. Cultura i Literatura Medievals*, n.º 1, 2014, págs. 11-377.
- Cingolani, Stefano M. "Bernat Metge e gli *auctores*: da Cicerone a Petrarca, passando per Virgilio, Boezio e Boccaccio." Cabré, y col., *Fourteenth-Century Classicism* págs. 109-24.
- . "Bernat Metge i els poetes de *Lo somni*." *Revue d'Études Catalanes*, n.º 3, 2000, págs. 121-50.
- . "Bernat Metge vindicat." *Revista de Catalunya*, n.º 166, 2001, págs. 113-34.
- . *El somni d'una cultura: Lo somni de Bernat Metge*. Quaderns Crema, 2002.
- . "Joan Roís de Corella i els límits de la literatura." *Caplletra*, n.º 24, 1998, págs. 13-24.
- . *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest*. Edicions 3i4, 1998.
- . "La ironia a *Lo somni* de Bernat Metge com a instrument de subversió." *Dovella*, n.º 71, 2001, págs. 13-21.
- . "L'art al·lusiú: Ausiàs March a l'obra de Joan Roís de Corella." *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, ed. por Rafael Alemany, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / U d'Alacant, 1999, págs. 247-63.
- , ed. *Lo somni*. De Bernat Metge. Barcino, 2006.
- . "Política, societat i literatura. Claus per a una reinterpretació de *Lo somni* de Bernat Metge." *Revista de Catalunya*, n.º 150, 2000, págs. 106-32.
- . "Prolegòmens a una nova edició de *Lo somni* de Bernat Metge." *Llengua & Literatura*, n.º 10, 1999, págs. 245-78.
- . "Traducció literària i traducció cultural." *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*, ed. por Tomàs Martínez Romero y Roxana Recio, U Jaume I, 2005, págs. 129-52.
- . "Un geniale lettore di Petrarca: Bernat Metge." *Studi Petrarqueschi*, n.º 15, 2002, págs. 187-219.
- Coll Julià, Núria. *Doña Enríquez lugarteniente real en Cataluña*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

- Compagna, Ana Maria, Núria Puigdevall y Nancy de Benedetto, eds. *Momenti di cultura catalana in un millennio (Atti del VII Convegno dell'AISC, Napoli, 22-24 maggio 2000)*. 2 vols., Liguori, 2003.
- Constans, Léopold Eugène, ed. *Le roman de Troie*. 4 vols., Société des Anciens Textes Français, 1912.
- Cook, Albert S. "Boccaccio, *Fiammetta*, chap. I, and Seneca: *Hippolytus*, act I." *American Journal of Philology*, n.º 28, 1907, págs. 200-04.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género y contexto social*. Tamesis, 2001.
- . "Women's Role in the Creation of Literature in Catalonia at the End of the Fourteenth and Beginning of the Fifteenth Century." *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures*, vol. 27, n.º 1, 1988, págs. 7-20.
- Cottino-Jones, Marga. "The *Corbaccio*: Notes for a Mythical Perspective of Moral Alternatives." *Forum Italicum*, vol. 4, n.º 4, 1970, págs. 490-509.
- Crescini, Vincenzo. *Contributo agli studi sul Boccaccio: con documenti inediti*. Ermano Loescher, 1887.
- . *Il primo atto della "Phaedra" di Seneca nel primo capitolo della "Fiammetta" del Boccaccio*. Carlo Ferrari, 1921.
- Cursi, Marco. "Produzione, tipologia, diffusione del *Decameron* fra tre e quattrocento: note paleografiche e codicologiche." *Nuova rivista di letteratura italiana*, n.º 1, 1998, págs. 463-551.
- Curtius, Robert. *Literatura europea y edad media latina*. Trad. por Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 2 vols., Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Dagenais, John. *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the "Libro de buen amor"*. Princeton UP, 1994.
- Dahlberg, Charles, trad. *The Romance of the Rose*. De Guillaume de Lorris y Jean de Meun. UP of New England, 1983.
- Daniels, Rhiannon. *Boccaccio and the Book: Production and Reading in Italy 1340-1520*. Legenda, 2009.
- De Gubernatis, Angelo. *Giovanni Boccaccio: Corso di lezioni fatte nell'Università di Roma nell'anno 1904-1905*. Lombarda.

- De Sanctis, Francesco, ed. *De Boccaccio a Molière: selección de textos críticos*. Pueblos y Educación, 1975.
- . *Storia della letteratura italiana*. Ed. por Luigi Russo, 2 vols., Feltrinelli, 1956.
- Del Balzo, Carlo. *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*. Vol. 4, Forzani, 1889.
- Delcorno, Carlo, ed. “*Elegia di Madonna Fiammetta*.” De Giovanni Boccaccio, Branca, y col. 5.2:3-412.
- . “Note sui dantismi dell’*Elegia di madonna Fiammetta*.” *Studi sul Boccaccio*, n.º 11, 1979, págs. 251-94.
- Della Torre, Arnaldo. *La giovinezza di Giovanni Boccaccio*. Lapi, 1905.
- Denk, Otto. *Einführung in die Geschichte der altcatalanischen Litteratur*. Druck und Verlag der Münchner Handelsdruckerei / Verlagsanstalt M. Poessl, 1893.
- Deyermund, Alan. *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. U Nacional Autónoma de México, 1993.
- “Diccionari de la llengua catalana. Segona edició.” *DIEC2*, Institut d’Estudis Catalans, 2007, dlc.iec.cat/index.html. Accessed 18 de abr. de 2017.
- Dobelli, Ausonio. “Il culto del Boccaccio per Dante.” *Giornale dantesco*, n.º 5, 1898, págs. 267-69.
- Dolç, Miquel. “Metàfores clàssiques en Bernat Metge i Roís de Corella.” *Estudis de crítica literària de Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, ed. por M. C. Bosch, U de les Illes Balears / Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994, págs. 81-112.
- Domínguez Bordona, Jesús. *Exposición de códices miniados españoles*. Sociedad española de amigos del arte, 1929.
- Donato, Clorinda. “Nota su l’*Elegia di Madonna Fiammetta* e la possibilità di una triplice analisi psicoanalitica: Autore, personaggio, pubblico.” *Carte Italiane: A Journal of Italian Studies*, n.º 3, 1980, págs. 29-38.
- Dronke, Peter. *The Medieval Lyric*. Cambridge UP, 1968.
- . *Verse with Prose From Petronius to Dante: The Art and Scope of the Mixed Form*. Harvard UP, 1994.
- Duran, Eulàlia. “Les perplexitats de Joan Fuster.” *Caplletra*, n.º 24, 1998, págs. 117-24.

- Ebert, Adolf. "Zur Geschichte der catalanischen Literatur." *Jahrbuch für Romanische und Englische Literature*, n.º 2, 1860, págs. 241-79.
- Fàbrega i Escatllar, V. "La *Consolació de la Filolosia* en la versió catalana de Pere Sapllana i Antoni Genebreda (1358/1362)." *Zeitschrift für Katalanistik*, n.º 3, 1990, págs. 33-49.
- Farinelli, Arturo. "Aspectes sobre l'obra de Boccaccio." *Quaderns d'Estudi*, n.º 16, 1924, págs. 49-64.
- . *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania: Dante e Goethe*. Fratelli Bocca, 1922.
- . *Italia e Spagna*. 2 vols., Fratelli Bocca, 1929.
- . "Nota sulla fortuna del *Corbaccio* nella Spagna medievale." "Nota sulla fortuna del *Corbaccio* nella Spagna medievale." Niemeyer, 1905, págs. 401-60.
- . "Note sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento." *Giornale storico della letteratura italiana*, n.º 44, 1904, págs. 297-321.
- Fenster, Thelma y Clare A. Lees. *Gender in Debate from Early Middle Ages to the Renaissance*. Palgrave, 2002.
- Fenzi, Enrico. "Lo somni di Bernat Metge e Petrarca: Platone e Aristotele, *oppinió* e *sciència çerta*." Cabré, y col., *Fourteenth-Century Classicism* págs. 85-108.
- Fernández Murga, Félix. "El canceller Ayala, traductor de Boccaccio." *Estudios románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega*, U de Granada, 1985, págs. 318-24.
- Ferrand, Jacques. *A Treatise on Lovesickness*. Trad. por Donald A. Beecher y Massimo Ciavolella, ed. por Donald A. Beecher y Massimo Ciavolella, Syracuse UP, 1990.
- Ferrando, Antoni. *Els certàmens poètics valencians del s. XIV al XIX*. Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, 1983.
- . "Sobre una etiqueta historiogràfica de la literatura catalana: la 'valenciana prosa'." *Caplletra*, n.º 15, 1993, págs. 11-30.
- Filosa, Elsa y Michael Papio, eds. *Boccaccio in America*. Longo Editore, 2012.
- Fisher, Sheila y Janet E. Halley. *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writings: Essays in Feminist Contextual Criticism*. U of Tennessee P, 1989.

- Foster, David W. "The Misunderstanding of Dante in Fifteenth-Century Spanish Poetry." *Comparative Literature*, vol. 16, n.º 4, 1964, págs. 338-47.
- Foucault, Michel. "What is an Author?" *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. por Josué V. Harari, Cornell UP, 1979, págs. 141-60.
- Fradejas Rueda, José Manuel. "Manuscritos y ediciones de las *Virtuosas e clara mugeres* de don Álvaro de Luna." *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honor of Alan Deyrmond*, Tamesis Book, 1997, págs. 139-52.
- Franceschini, E. "Glosse e commenti medievali a Seneca tragico." *Studi e note di filologia latina medievale*, Vita e pensiero, 1938, págs. 1-105.
- Freixas, Margarita, Silvia Iriso y Laura Fernández, eds. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander 1999)*. Gobierno de Cantabria / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000.
- Friederich, W. P. *Dante's Fame Abroad (1350-1850): The Influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland, and the United States*. Chapel Hill, 1950.
- Friedlein, Roger. "A Tale of Disconsolation: A Structural and Processual Reading of Bernat Metge's *Lo somni*." Cabré, y col., *Fourteenth-Century Classicism* págs. 141-58.
- . "Mitologia antiga i forma dialògica en *Lo somni* de Bernat Metge." *Vestigia fabularum. La mitologia antiga a les literatures catalana i castellana entre l'edat mitjana i la moderna*, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, págs. 65-83.
- Fuster, Joan. "Lectura de Roís de Corella." *Obres Completes*, vol. 1, Edicions 62, 1968, págs. 285-313.
- Garriga, Carles. "Caldesa i Carmesina: Roís de Corella plagiat en el *Tirant lo Blanc*." *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 23, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, págs. 17-27.
- . "Vidi cum foribus passus prodiret amator." *Els marges*, n.º 51, 1994, págs. 86-99.
- Gazulla, F. D. "Los reyes de la Corona de Aragón y la Purísima Concepción de María Santísima." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 3, 1905-06, págs. 49-52, 391-93.
- Gerli, E. Michael. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Cátedra, 1979.
- . "La religión de amor y el antifemenismo en las letras castellanas del siglo XV." *Hispanic Review*, vol. 49, n.º 1, 1981, págs. 65-86.

- Gerola, G. "Alcuni documenti inediti per la biografia del Boccaccio." *Giornale storico della letteratura italiana*, n.º 23, 1898, págs. 355-59.
- Giamatti, Angelo Bartlett. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton UP, 1966.
- Gigli, Giuseppe. *Antologia delle opere minori volgari di Giovanni Boccaccio*. Sansoni, 1907.
- . "Per l'interpretazione della *Fiammetta*." *Giornale storico della Valdesa*, n.º 21, 1913, págs. 68-71.
- Gimeno, Lluís y Vicent Pitarch, eds. *Lo procés de les olives. Lo somni de Joan Joan*. Edicions 3i4, 1988.
- , eds. *Poesia eròtica i burlesca dels segles XV i XVI*. Edicions 3i4, 1982.
- Gittes, Tobias F. *Boccaccio's Naked Muse: Eros, Culture, and the Mythopoetic Imagination*. U of Toronto P, 2008.
- Gómez Redondo, Fernando. "De la imaginación a la ficción en el *Libro de la Fiameta*." *Romance Quarterly*, vol. 50, n.º 4, 2003, págs. 243-57.
- Gómez, Francesc J. "Joan Roís de Corella. Proses d'inspiració clàssica i cortesa. Proses de tema religiós i les traduccions." *Broch y Badia* 3:222-48.
- . "'Lo Dant o la glosa': aparats exegètics de la *Commedia* en la Catalunya de mitjan segle XV." *Badia, y col., Els manuscrits* págs. 161-94.
- . "L'ofici del poeta segons Orfeu: una clau hermenèutica per *Lo somni* de Metge?." *Badia, y col., Literatura i cultura* págs. 63-85.
- Green, Thomas. *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. Yale UP, 1982.
- Griffin, Robert. "Boccaccio's *Fiammetta*: Pictures at an Exhibition." *Italian Quarterly*, n.º 18, 1975, págs. 75-94.
- Grossvogel, Steven Michael. *Ambiguity and Allusion in Boccaccio's "Filocolo"*. L. S. Olschki, 1992.
- Guàrdia, J. M. "*Lo Songe*" de Bernat Metge, *auteur catalan du xiv^e siècle, publié et traduit pour la première fois en français, avec une Introduction et des Notes par*. Alphonse Lemerre, 1889.

- Guia, Josep. "Dades documentals d'interès literari (València, segle XV)." Compagna, y col. págs. 201-21.
- . *De Martorell a Corella. Descobrint l'autor del "Tirant lo Blanc"*. Afers, 1996.
- . *Fraseologia i estil. Enigmes literaris a la València del segle XV*. Edicions 3i4, 2003.
- Gumbrecht, Hans U. *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford UP, 2012.
- Gustà, Marina, ed. *Tragèdia de Caldesa i altres proses*. De Joan Roís de Corella. Edicions 62, 1980.
- Gybbon-Monypenny, G. B. "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of Some Literary Comparisons." *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 34, 1957, págs. 63-78.
- . "Guillaume de Machaut's Erotic 'Autobiography': Precedents for the Form of the *Voir-Dit*." *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, ed. por W. Rothwell, Manchester UP, 1973, págs. 133-52.
- Hagedorn, Suzanne C. *Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio and Chaucer*. U of Michigan P, 2004.
- Hartnett, Daniel. "Biographical Emulation of Dante in Mena's *Laberinto de Fortuna* and *Coplas a los siete pecados mortales*." *Hispanic Review*, vol. 79, n.º 3, 2011, págs. 351-73.
- Hastings, Robert. *Nature and Reason in the "Decameron"*. Manchester UP, 1975.
- Hauf, Albert. "La dama de Rodes. Tècnica i energia boccacciana en un *novellino* del *Tirant lo Blanc*." *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, ed. por Antonio Ferrando y Albert Hauf, vol. 8, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, págs. 79-118.
- , ed. *Panorama crític de la literatura catalana (Edat Mitjana: Segle d'Or)*. Vol. 2, Vicens Vives, 2011.
- . "Possibles ressons de les *Tusculanes* en el poema XXXVII d'Ausiàs March." *Caplletra*, n.º 24, 1998, págs. 105-116.
- . "*Tirant lo Blanc*: algunes qüestions que planteja la connexió corelliana." *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 1991)*, vol. 2, U de València / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, págs. 69-116.

- , ed. *Tirant lo Blanch*. De Joanot Martorell. Tirant lo Blanch, 2008.
- Hauvette, Henri. *Boccace: Étude biographique et littéraire*. A. Colin, 1914.
- . "Une confession de Boccace: *Il Corbaccio*." *Bulletin Italien*, n.º 1, 1901, págs. 3-21.
- Haywood, Louise. "Gradissa: A Fctional Female Reader in/of a Male Author's Text." *Medium Aevum*, vol. 64, n.º 1, 1995, págs. 85-99.
- Heaton, Harry Clifton, ed. *The "Glòria d'Amor" of fra Rocabertí. A Catalan Vision-Poema of the 15th Century*. 1916. AMS P, 1966.
- Hernández Esteban, María. "Vittore Branca e gli studi sul Boccaccio in area iberica." *Studi sul Boccaccio*, n.º 37, 2009, págs. 79-104.
- Hollander, Robert. *Allegory in Dante's "Commedia"*. Princeton UP, 1969.
- . "Boccaccio, Ovid's *Ibis*, and the satirical tradition." *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura. Atti del Seminario internazionale di Firenze-Certaldo (26-28 aprile 1996)*, ed. por Michelangelo Picone y Claude Cazalé Bérard, Franco Cesati, 1998, págs. 385-99.
- . *Boccaccio's Last Fiction: "Il Corbaccio"*. U of Pennsylvania P, 1988.
- . *Boccaccio's Two Venuses*. Columbia UP, 1977.
- Hollander, Robert, Timothy Hampton y Margherita Frankel, trads. *Amorosa visione*. De Giovanni Boccaccio. UP of New England, 1986.
- Hortis, Attilio. *Giovanni Boccaccio ambasciatore in Avignone e Pileo da Prata proposto da' Fiorentini a Patriarca di Aquileia*. Herrmanstorfer, 1875.
- Huizinga, Johan. *The Autumn of the Middle Ages*. Trad. por Rodney J. Payton y Ulrich Mammitzsch, U of Chicago P, 1996.
- Huot, Sylvia. "Poetic Ambiguity and Reader Response in Boccaccio's *Amorosa visione*." *Modern Philology*, vol. 83, n.º 2, 1985, págs. 109-22.
- Hutton, Edward. *Giovanni Boccaccio: A Biographical Study*. John Lane, 1910.
- Hutton, W. H. "The Influence of Dante in Spanish Literature." *Modern Language Review*, vol. 3, n.º 2, 1908, págs. 105-25.
- Iannucci, Amilcare A. "L'*Elegia di Madonna Fiammetta* and the First Book of the Asolani: the Eloquence of Unrequited Love." *Italicum*, vol. 10, n.º 4, 1976, págs. 345-59.

- Impey, Olga T. "Boccaccio y Rodríguez del Padrón: la espuela de la emulación en el *Tiunfo de las donas*." *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond*, Hispanic Society of Medieval Studies, 1986, págs. 135-50.
- Iovino, Angela M. *The "Decameron" and the "Corbaccio"*. phd, Indiana U, 1983: Ann Arbor / Michigan U, 1988.
- Jeffery, Violet M. "Boccaccio's Titles and the Meaning of 'Corbaccio'." *Modern Language Review*, n.º 28, 1933, págs. 194-204.
- Jordan, Constance. "Boccaccio's In-famous Women: Gender and Civic Virtue in the *De mulieribus claris*." *Ambiguous Realities: Women in the Middle Ages and Renaissance*, ed. por Carole Levin y Jeanie Watson, Wayne State UP, 1987, págs. 25-47.
- Kallendorf, Craig. "Boccaccio's Dido and the Rhetorical Criticism of Virgil's *Aeneid*." *Studies in Philology*, vol. 4, n.º 4, 1985, págs. 401-15.
- Kempf, C., ed. *Factorum et dictorum memorabilium libri*. De Valerio Máximo. Teubner, 1966.
- Kirkham, Victoria. *Fabulous Vernacular: Boccaccio's Filocolo and the Art of Medieval Fiction*. The U of Michigan P, 2001.
- . *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*. L. S. Olschki, 1993.
- . "Two New Translations: The Early Boccaccio in English Dress." *Italica*, n.º 70, 1993, págs. 79-88.
- Kirkham, Victoria, Michael Sherberg y Janet Levarie Smarr, eds. *Boccaccio: A Critical Guide to the Complete Works*. The U of Chicago P, 2013.
- Körting, Gustav. *Encyklopaedie und Methodologie der romanischen Philologie, dritter Theil*. Henninger, 1886.
- Lacarra, María Jesús. "Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media." *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer*, vol. 1, Quaderns Crema, 1986, págs. 339-61.
- . *Cuento y novela corta en España*. Crítica, 1999.
- Laidlaw, J. C., ed. *The Poetical Works of Alain Chartier*. Cambridge UP, 1974.
- Landau, Marcus. *Giovanni Boccaccio: sien Leben und seine Werke*. Verlag der J. G. Gotta'schen Buchhandlung, 1977.

- Lasperas, Jean Michel. "Chronique du livre espagnol: Inventaires de bibliothèques et documents de libraire dans le monde hispanique aux XV, XVI et XVII siècles." *Revue française d'histoire du livre*, n.º 28, 1980, págs. 535-57.
- Lawrence, Jeremy. "On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism." *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, ed. por Ian Michael y Richard A. Cardwell, Dolphin Book, 1986, págs. 63-79.
- . "The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 62, n.º 1, 1985, págs. 79-94.
- Lecoy, Félix, ed. *Roman de la rose*. De Guillaume de Lorris y Jean de Meun. 2 vols., Honoré Champion, 1965-66.
- Leone, Michael. "Tra autobiografismo reale e ideale in *Decameron* VIII, 7." *Italica*, n.º 50, 1973, págs. 242-65.
- Levi, Attilio. *Il "Corbaccio" e la "Divina Commedia"*. Torino, 1889.
- Lloret, Albert. *Printing Ausiàs March. Material Culture and Renaissance Poetics*. Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013.
- Lopriore, Giuseppe Italo. "Osservazioni sul *Corbaccio*." *Rassegna della letteratura italiana*, n.º 60, 1956, págs. 483-89.
- Lucía Mejías, José Manuel. "Imágenes de recepción de Boccaccio." *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º 8 (extra), 2001, págs. 415-78.
- Madurell Marimón, José María. *Manuscrits en català anteriors a la impremta (1321-1474)*. Associació Nacional de Bibliotecaris, Arxivers i Arqueòlegs / Delegació de Catalunya i Balears, 1974.
- Mahiques Climent, Joan. "Lo somni de Bernat Metge i els tractats d'apareguts." *Llengua & Literatura*, n.º 16, 2005, págs. 7-31.
- Maldina, Nicolò. "Retoriche e modelli della predicazione medievale nel *Corbaccio*." *Studi sul Boccaccio*, n.º 38, 2011, págs. 155-88.
- Manni, Domenico Maria. *Istoria del "Decamerone" di Giovanni Boccaccio*. A. Ristori, 1972.
- Manni, Paola. *La lingua di Boccaccio*. Il Mulino, 2016.
- Marcus, Millicent. "Misogyny as Misreading: A Gloss on *Decameron* VIII, 7." *Stanford Italian Review*, vol. 2, n.º 1, 1984, págs. 23-40.

- Marfany, Marta. "D'Ausiàs March a Bernat Hug de Rocabertí: Antoni Vallmanya i el cànon poètic de mitjan segle XV." *Llengua & Literatura*, n.º 18, 2007, págs. 45-73.
- Martellotti, G., y col., eds. *Prose*. De Francesco Petrarca. Riccardo Ricciardi, 1955.
- Marti, Mario. "Per una metalettura del *Corbaccio*: il ripudio di Fiammetta." *Giornale storico della letteratura italiana*, n.º 153, 1976, págs. 60-86.
- Martín Pascual, Llúcia. "La paròdia jurídica en *Lo somni de Joan Joan*." *Caplletra*, n.º 46, 2009, págs. 89-114.
- Martines, Vicent, ed. *Estudis sobre Joan Roís de Corella*. marfil, 1999.
- Martínez Romero, Tomàs. "Alguns comentaris sobre l'ordre de la Garrotera: del *Triümf de les dones* al *Tirant lo Blanch*." *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, ed. por María Dolores Burdeus, y col., U Jaume I, 2000, págs. 503-17.
- . "De poesia i lògica corellana: comentaris a 'La mort per amor'." *Estudis Romànics*, n.º 22, 2000, págs. 197-212.
- . "Introducció: Joan Roís de Corella i la literatura a la València de la segona meitat del XV." Hauf, *Panorama crític* págs. 435-49.
- . "Literatura i teologia en una proposta profeminista: el *Triümf de les dones*, de Joan Roís de Corella (1462)." *Annali di Ca' Foscari*, vol. 35, n.º 1-2, 1996, págs. 225-36.
- , ed. *Lo gentil estil fa pus clara la sentència. De literatura i cultura a la València medieval*. Agrupació Borrianenca de Cultura, 1997.
- . "Per a una interpretació del *Triümf de les dones*, de Roís de Corella: claus ecdòtiques i literàries." *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 33, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, págs. 37-69.
- , ed. *Rims i proses*. De Joan Roís de Corella. Edicions 62, 1994.
- , ed. *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris de Nicolau Trevet*. 2 vols., Barcino, 1995.
- . *Un clàssic entre clàssics: sobre traduccions i recepcions de Sèneca a l'època medieval*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- . "Variacions sobre el tema 'Corella i els contemporanis valencians'." *Caplletra*, n.º 24, 1998, págs. 45-65.

- Martos, Josep Lluís. “‘Amor és tal que, si us obre la porta, / tart s’esdevé que pels altres la tanque’: una reinterpretació de la *Tragèdia de Caldesa*.” *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. por Rafael Alemany, y col., vol. 3, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, págs. 1147-67.
- . “‘Con li suoi vestimenti asciugare il morto viso della salata acqua, e bagnarlo di molte lagrime’: la *Fiammetta* en el *Leànder y Hero* de Roís de Corella.” *Caplletra*, n.º 39, 2005, págs. 257-76.
- . “El epitafio de Hero y Leandro en la obra de Joan Roís de Corella.” *Proceedings of the Ninth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, Queen Mary y Westfield College, 2000, págs. 85-94.
- . “Els mantells de les deesses en *Lo johí de Paris* de Roís de Corella: tradició i innovació iconogràfica.” *Martines* págs. 283-301.
- . “Escola i aprenentatge literaris a través de la traducció: Corella i els mites.” *Cantavella*, y col. págs. 245-66.
- . *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. U d’Alacant, 2001.
- . “Joan Roís de Corella. Vida i formació.” *Broch y Badia* 3:211-22.
- . “La literatura perduda de Joan Roís de Corella: les fonts.” *Caplletra*, n.º 45, 2008, págs. 93-112.
- . “La *Lletra consolatòria* de Joan Roís de Corella: edició crítica.” *Revista de Literatura Medieval*, n.º 17, 2005, págs. 9-30.
- . “La presència de Boccaccio en les proses mitològiques de Joan Roís de Corella.” *Compagna*, y col. 1:263-93.
- . “La *Vida de Sancta Bàrbara* del *Jardinet d’Orats*: Joan Roís de Corella o la recepció de la seua obra.” *Freixas*, y col. págs. 1269-87.
- , ed. *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2001.
- Massèra, Aldo Francesco. “Le più antiche biografie del Boccaccio.” *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 27, n.º 3, 1903, págs. 298-338.
- Massèra, Aldo Franceso, ed. *Opere latine minori*. De Giovanni Boccaccio. Gius. Laterz & Figli, 1928.

- Massip, Francesc. *A cos de rei. Festa cívica i espectacle del poder reial a la Corona d'Aragó*. Cossetània, 2010.
- Massó Torrents, Jaume. *Catàleg dels manuscrits*. Tip / L'Avenç, 1902.
- . *Les lletres catalanes en el temps del rei Martí i en Ramon Çavall*. Centre excursionista de Catalunya, 1910.
- Massot i Muntaner, Josep. "Falsificacions i falsificadors en la literatura catalana." *Serra d'or*, n.º 404, 1993, págs. 66-67.
- Mazzoni Peruzzi, Simonetta. *Medioevo francese nel "Corbaccio"*. Le Lettere, 2001.
- Mazzoni, Francesco, ed. *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. L. S. Olschki, 1978.
- Mazzotta, Giuseppe. *The World at Play in Boccaccio's "Decameron"*. Princeton UP, 1986.
- McLaughlin, Martín. *Literary Imitation in the Italian Renaissance: The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*. Clarendon, 1995.
- Meek, Mary Elizabeth, ed. y trad. *Historia destructionis Troiae*. De Guido delle Colonne. Indiana UP, 1974.
- Melczer, William. "Ancora sul Boccaccio e l'*Arcipreste de Talavera*: una rivalutazione." *Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, ed. por Francesco Mazzoni, Olschki, 1978, págs. 179-87.
- Menéndez Pelayo, Marceliño. *Orígenes de la novela española*. Vol. 1, Bailly-Baillière, 1905-15.
- Mercuri, Roberto. "Ritrattazione in limitari di vita e ripresa di motivi danteschi nel *Corbaccio*." *Letteratura italiana: Storia e geografia*, ed. por Alberto Asor Rosa, vol. 1, Einaudi, 1987, págs. 229-455.
- Milà y Fontanals, Manuel. "Notes sur trois manuscrits catalans, II. Un roman catalan." *Revue des Langues Romanes*, n.º 10, 1876, págs. 233-38.
- . *Ressenya històrica y crítica dels Antichs Poetas Catalans*. Lluís Tasso, 1865.
- Minnis, Alastair J. *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Scholar, 1984.

- Minnis, Alastair J. y A. B. Scott, eds. *Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1100-c. 1375: The Commentary Tradition*. Clarendon, 1988.
- Miquel i Planas, Ramon, ed. *Les obres d'en Bernat Metge*. Ramon i Planas, 1910.
- . *"Lo somni" d'en Bernat Metge*. Fidel Giró, 1907.
- . *Obres de Joan Roig de Corella*. Biblioteca Catalana, 1913.
- Miralles, Carles. "Corella i el *Tirant*: Qüestions d'intertextualitat." *Caplletra*, n.º 24, 1998, págs. 67-80.
- Mitjà, Marina. "Procés contra els consellers, domèstics i curials de Joan I, entre ells Bernat Metge." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 27, 1957-58, págs. 375-417.
- Montes Cala, José Guillermo, ed. y trad. *Hero y Leandro*. De Museo. Gredos, 1994.
- Morató, Josep M., ed. *Traducció de les "Paradoxa" de Ciceró*. De Ferran Valentí. Biblioteca Catalana d'Obres Antigues, 1959.
- Morel-Fatio, Alfred. *Catalogue des Manuscrits espagnols et portugais de la Bibliothèque Nationale*. Imp. Nationale, 1892.
- . "Katalanische Literatur." *Grundriss der romanischen Philologie*, ed. por Gustav Gröber, vol. 2, KJ Trübner, 1897, págs. 70-128.
- Moricca, Umberto, ed. *Dialogi*. De San Gregorio. Tip. del Senato, 1924.
- Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*. U of California P, 1974.
- Nadal, Josep Maria y Modest Prats. "La prosa literària." *Història de la llengua catalana: el segle XV*, vol. 2, Edicions 62, 1996, págs. 472-537.
- Nepaulsingh, Colbert I. "Juan Ruiz, Boccaccio, and the Antifeminist Tradition." *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures*, vol. 9, n.º 1, 1980, págs. 13-18.
- Neri, F., y col., eds. *Rime, Trionfi e poesie latine*. De Francesco Petrarca. Riccardo Ricciardi, 1951.
- Nicolau d'Olwer, Lluís. "Apunts sobre la influència italiana en la prosa catalana (Bernat Metge-Francesc Alegre)." *Estudis Universitaris Catalans*, n.º 2, 1908, págs. 166-79, 306-20.

- . "Del classicisme a Catalunya: Notes al primer diàlech de Bernat Metge." *Estudis Universitaris Catalans*, n.º 3, 1909, págs. 429-33.
- Nobili, Claudia Sebastiana. "Per il titolo *Corbaccio*." *Studi e problemi di critica testuale*, n.º 48, 1994, págs. 83-114.
- Nurmela, Tauno, ed. *Il Corbaccio*. De Giovanni Boccaccio. Suomalaisen Tiedeakatemian, 1968.
- . "La misogynie chez Boccace." *Boccaccio in Europe: Proceedings of the Boccaccio Conference, Louvain, December 1975*, ed. por G. Tournoy, Leuven UP, 1977, págs. 191-96.
- . "Manuscripts et éditions du *Corbaccio* de Boccace." *Neuphilologische Mitteilungen*, n.º 54, 1953, págs. 102-34.
- Nykrog, Per. "Playing Games with Fiction: *Les Quinze Joyes de Mariage*, *Il Corbaccio*, *El Arcipreste de Talavera*." *The Craft of Fiction: Essays in Medieval Poetics*, ed. por Leigh A. Arrathoon, Solaris, 1984, págs. 463-41.
- Ochoa, Eugenio. *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París*. Impr. Real, 1844.
- O'Donnell, James J., ed. *Consolatio Philosophiae*. De Boecio. Thomas Library at Bryn Mawr College, 1984.
- Olivar, Marçal. "Notes entorn de la influència de l'*ars dictandi* sobre la prosa catalana de la cancelleria de finals del segle XIV." *Revista de Catalunya*, n.º 15, 1935, págs. 469-83.
- Pacheco, Arseni. "L'anàlisi d'una passió amorosa en alguns texts del segle XV. Anatomia d'un gènere en ambrió." *Miscel·lània Pere Bohigas*, vol. 6, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, págs. 25-38.
- Padoan, Giorgio, ed. "*Corbaccio*." De Giovanni Boccaccio, Branca, y col. 5.2:413-614.
- , ed. "*Esposizioni sopra la Comedia*." De Giovanni Boccaccio, Branca, y col. 6:xv-1076.
- . *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*. L. S. Olschki, 1978.
- . "Il *Corbaccio* tra spunti autobiografici e filtri letterari." *Revue des Études Italiennes*, n.º 37, 1991, págs. 21-37.
- . "Mondo aristocratico e comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio." *Studi sul Boccaccio*, n.º 2, 1964, págs. 81-216.

- . "Sulla datazione del *Corbaccio*." *Lettere Italiane*, n.º 15, 1963, págs. 1-27, 199-201.
- Pagès, Amadeu. *Auzias March et ses prédécesseurs: essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècles*. Honoré Champion, 1912.
- , ed. *De Amore. Libri tres. Text llatí amb la traducció catalana del segle XIV*. De Andreae Capellani. Sociedad Castellonense de Cultura, 1930.
- . *La poésie française en Catalogne du XIIIe siècle a la fin du XVe: études suivies de textes inédits ou publiés d'après les manuscrits*. Edouard Privat, 1936.
- , ed. *Les obres d'Auzias March*. 2 vols., Generalitat Valenciana, 1995.
- Panizza, Letizia. "Rhetoric and Invective in Love's Labyrinth (*Il Corbaccio*)."
Kirkham, y col. págs. 183-93, 419-26.
- Papio, Michael, ed. y trad. *Boccaccio's Expositions on Dante's "Comedy"*. De Giovanni Boccaccio. U of Toronto P, 2009.
- , ed. *Heliotropia 700/10: A Boccaccio Anniversary Volume*. Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2013.
- Parramon i Blasco, J. "Roís de Corella i l'enigma de Caldesa." *Miscel·lània Germà Colón*, vol. 3, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, págs. 69-79.
- Patch, Howard Rollin. *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. por Jorge Hernández Campos, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Pelay Briz, Francesch. *Lo Llibre dels Poetas*. Salvador Manero, 1867.
- Pellissa-Prades, Gemma. "La ficció sentimental catalana de la segon meitat del s. XV." phd, Universitat de Barcelona, 2013.
- . "The Italian sources of the Catalan translation of Ovid's *Metamorphoses* by Francesc Alegre (15th c.)" *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 133, n.º 2, 2017, págs. 443-71.
- Pérez Priego, Miguel Ángel. "Boccaccio en la obra del Marqués de Santillana." *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º 8 (extra), 2001, págs. 479-95.
- . *Estudios sobre la poesía del siglo XV*. U Nacional de Educación a Distancia, 2004.
- Petrocchi, Giorgio, ed. *La "Commedia" secondo l'antica vulgata*. De Dante Alighieri. 4 vols., Arnoldo Mondadori, 1966-67.

- Peyton, Myron A. "Auzias March as Transmitter of the Dante Heritage in Spain." *Italica*, vol. 34, n.º 2, 1957, págs. 83-91.
- Piehl, Paul. *The Visionary Landscape: A Study in Medieval Allegory*. Edward Arnold, 1971.
- Piera, Montserrat. "Lectores y lectoras de Boccaccio en *Curial e Güelfa*." *eHumanista*, n.º 1, 2001, págs. 85-97.
- Pinelli, Giovanni. "Appunti sul *Corbaccio*." *Il Propugnatore*, n.º 16, 1883, págs. 169-92.
- Post, Chandler R. *Medieval Spanish Allegory*. Harvard UP, 1915.
- . "Sources of Juan de Mena." *Romanic Review*, n.º 3, 1912, págs. 223-79.
- . "The Beginning of the Influence of Dante in Castilian and Catalan Literature." *Annual Reports of the Dante Society*, n.º 26, 1907, págs. 1-59.
- Psaki, Regina. "Boccaccio and Female Sexuality: Gendered and Eroticized Landscapes." *The Flight of Ulysses: Studies in Memory of Emmanuel Hatzantonis*, ed. por Augustus A. Matri, *Annali d'Italianistica*, 1997, págs. 125-34.
- . "The Play of Genre and Voicing in Boccaccio's *Corbaccio*." *Italiana*, n.º 5, 1993, págs. 41-54.
- Puig i Oliver, Jaume de. "Notes sobre el manuscrit de l'*Apologia* de Bernat Metge (París, BN esp. 55)." *Arxiu de Textos Catalans Antics*, vol. 25, Facultat de Teologia de Catalunya / Institut d'Estudis Catalans, 2006, págs. 7-192.
- Puig Rodríguez-Escalona, Mercè. *Poesía misógina en la edad media latina (siglos XI-XIII)*. U de Barcelona, 1995.
- Pujol, Josep. "Boccaccio al *Tirant lo Blanc*: les *questioni d'amore* del *Filocolo* (IV 14-72)." *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26, setembre 1997)*, vol. 3, U Jaume I, 1999, págs. 181-97.
- . "El desenllaç tràgic del *Tirant lo Blanc*, *Les Troianes* de Sèneca i les idees de tragèdia al segle XV." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 45, 1995-96, págs. 29-66.
- . *La memòria literària de Joanot Martorell: Models i escriptura en el Tirant lo Blanc*. Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- . "'Micer Johan Bocaci' i mossèn Joanot Martorell: presències del *Decameron* i de la *Fiammetta* al *Tirant lo Blanc*." *Llengua & Literatura*, n.º 9, 1998, págs. 49-100.

- . "Noves fonts ovidianes, pràctiques escolars i Boccaccio al *Leànder i Hero* de Joan Roís de Corella." *Cultural Neolatina*, n.º 1-2, 2013, págs. 153-83.
- Quaglio, Antonio Enzo, ed. "*Comedia delle ninfe fiorentine*." De Giovanni Boccaccio, Branca, y col. 2:665-964.
- Ramat, Raffaello. "Boccaccio 1340-1344." *Belfagor*, n.º 19, 1964, págs. 17-30, 154-74.
- Rastelli, Dario. "La modernità della *Fiammetta*." *Convivium*, n.º 1, 1947, págs. 703-15.
- . "Le fonti autobiografiche nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*." *Humanitas*, n.º 3, 1948, págs. 790-802.
- Renedo, Xavier. "De libidinosa amor los efectes." *L'Avenç*, n.º 123, 1989, págs. 18-23.
- . "La fe en els pares i la fe en la immortalitat de l'ànima de Sant Agustí a Bernat Metge." Badia, y col., *Literatura i cultura* págs. 87-97.
- . "L'heretge epicuri a *Lo somni* de Bernat Bernat." Badia y Soler págs. 109-27.
- Renedo, Xavier, y col. *Llegir i escriure a la tardor de l'edat mitjana*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.
- Renier, Rodolfo. *La "Vita nuova" e la "Fiammetta": studio critico*. Ermanno Loescher, 1879.
- Riba, Carles, ed. *Decameró (versió catalana de 1429)*. De Giovanni Boccaccio, 1926. Barcino, 1981.
- Rico, Francisco. "Caldesa, Carmesina y otras perversas." Rico, *Primera cuarentena* págs. 91-93.
- . *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*. Alianza, 1993.
- . "Imágenes del Prerrenacimiento español: Joan Roís de Corella y la *Tragèdia de Caldese*." *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. por Frauke Geweke, Vervuert, 1984, págs. 15-27.
- . "La datación (petrarquesca) del *Corbaccio*." *Studi sul Boccaccio*, n.º 30, 2002, págs. 299-319.
- . "Petrarca y el humanismo catalán." *Actes del Sisè Col·loqui Internacional de Llengua i Cultura Catalanes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, págs. 257-91.
- . *Primera cuarentena y tratado general de literatura*. El festín de Esopo, 1982.

- . "Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen Amor*." *Anuario de Estudios Medievales*, n.º 4, 1967, págs. 301-25.
- Riera, Jaume. "El primer text conegut en estil 'valenciana prosa': una carta atribuïble a fra Antoni Canals." *Homenatge a R. Aramon i Serra*, vol. 2, Curial, 1980, págs. 513-22.
- . "Falsos dels segles XIII, XIV i XV." *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 1991)*, vol. 1, U de València / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, págs. 425-49.
- . "Sobre la difusió hispànica de la *Consolació* de Boeci." *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, n.º 1, 1984, págs. 297-327.
- Riquer, Martí de. *Aproximació al Tirant lo Blanch*. Quaderns Crema, 1990.
- . "Boccaccio en la literatura catalana medieval." *Filología Moderna*, n.º 55, 1975, págs. 451-71.
- . *Història de la literatura catalana*. 1964. Vol. 1-3, Ariel, 1980-83.
- . "Il Boccaccio nella letteratura catalana medievale." Mazzoni págs. 107-26.
- . "Influències del *Secretum* de Petrarca sobre Bernat Metge." *Criterion*, n.º 9, 1933, págs. 243-48.
- . *L'humanisme català*. Barcino, 1934.
- . *Los trovadores: historia literaria y textos*. 2 vols., Ariel, 1975.
- , ed. *Obras de Bernat Metge*. U de Barcelona, 1959.
- Riquer, Martí de y Lola Badia. *Les poesies de Jordi de Sant Jordi: cavaller valencià del segle XV*. Edicions 3i4, 1984.
- Robertson, D. W. "The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens." *Speculum*, vol. 26, n.º 1, 1951, págs. 24-49.
- Rodríguez Risquete, Francisco, ed. *Obra completa*. De Pere Torroella. 2 vols., Barcino, 2011.
- Rogers, Katherine Muinzer. *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature*. U of Washington P, 1966.

- Rohland de Langbehn, Regula, ed. *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*. De don Íñigo López de Mendoza marqués de Santillana. Crítica, 1997.
- . "Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana." *Filología*, n.º 17-18, 1976-77, págs. 414-31.
- Romberg, Bertil. *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Trad. por Michael Taylor y Harold H. Borland, Almqvist & Wiksell, 1962.
- Romeu i Figueras, Josep. "Dos poemas de Joan Roís de Corella: 'A Caldesa' i 'La sepultura'." *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarner*, vol. 1, U de València, 1984, págs. 299-308.
- . "Tragèdia de Caldesa, de Joan Roís de Corella: una aproximació textual." *Caplletra*, n.º 4, 1998, págs. 81-92.
- Rossi, Aldo. "Proposta per un titolo del Boccaccio: Il *Corbaccio*." *Studi di Filologia Italiana*, n.º 20, 1962, págs. 383-90.
- Rossich, Albert y Pep Valsalobre. *Literatura catalana moderna, siglos XVI-XVIII*. Síntesis, 2011.
- Rovira Soler, Matilde, ed. *Los quince libros de la Genealogía de los Dioses Paganos*. De Giovanni Boccaccio. Trad. por María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglésias, Centro de Lingüística Aplicada ATENEA, 2007.
- Rubió i Balaguer, Jordi. *Història de la literatura catalana*. 1949. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984.
- . *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*. Edicions 62, 1964.
- Rubio Vela, Agustín. "El context històrica de Joan Roís de Corella: tríptic documental sobre el seu entorn." *Afers: Fulls de Recerca i Pensament*, n.º 76, 2013, págs. 593-615.
- . "Joan Roís de Corella, el mundo de los caballeros y la guerra: notas de archivo sobre notas de lectura." *eHumanista / IVIRRA*, n.º 5, 2014, págs. 443-66.
- Rubió y Lluch, Antoni. *El renacimiento clásico en la literatura catalana. Discurso leído en su solemne recepción en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Jaime Jesús Roviralta, 1889.
- . "Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català." *Estudis Universitaris Catalans*, n.º 10, 1917-18, págs. 1-117.

- . "La cultura catalana en el regnat de Pere III." *Estudis Universitaris Catalans*, n.º 8, 1914, págs. 219-47.
- . "La lengua y la cultura catalanas en Grecia en el siglo XIV." *Homenaje a Marceliño Menéndez Pelayo*, vol. 2, 1898, págs. 95-120.
- Ruiz Simon, Josep Maria. "Lo somni de Bernat Metge: el malson filosòfic d'un epicuri." Badia, y col., *Literatura i cultura* págs. 25-47.
- Saavedra, Ana M. "El humanismo catalán: Roiç de Corella." *Clavileño*, vol. 35, n.º 6, 1955, págs. 43-47.
- Sabaté Marín, Glòria. "Alegorías amorosas en la literatura catalana del siglo XV: el *Jardinet d'Orats* (BUB, ms. 151) y el *Curial e Güelfa*." *Actas del II Congreso Internacional del Cancionero de Baena*, Ayuntamiento de Baena, 2003, págs. 143-55.
- Salvador Miguel, Nicasio. "La *Visión de amor*, de Juan de Andújar." *El comentario de textos: La poesía medieval*, n.º 4, 1984, págs. 303-37.
- Sandal, Ennio, ed. *Dante e Boccaccio*. Antenore, 2006.
- Sanvisenti, Bernardo. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*. Ulrico Hoepli, 1902.
- Schiff, Mario. *La bibliothèque du Marquis de Santillane; étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de don Iñigo López de Mendoza, 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del Real de Manzanares, humaniste, et auteur espagnol célèbre. Précédée d'une introduction biographique, avec des notes, appendices contenant des documents, et une table alphabétique*. Gérard Th. van Heusden, 1970.
- Segre, Cesare. "Estructura y registros en la *Fiammetta*." *Las estructuras y el tiempo: narración, poesía, modelos*, Planeta, 1976, págs. 93-120.
- Sena, Isabel de. "'Subita volvitrice delle cose mondane': De la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio a Juan de Flores y Hélisenne de Crenne." *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. 4, U de Granada, 1995, págs. 335-50.
- Serafini, M. "Le tragedie di Seneca nella *Fiammetta* di Giovanni Boccaccio." *Giornale storico della letteratura italiana*, n.º 126, 1948, págs. 95-105.
- Serafini-Sauli, Judith Powers. *Giovanni Boccaccio*. Ed. por Carlo L. Golino, Twayne Publishers, 1982.

- Serés, Guillermo. *La traducción en Italia y España durante el siglo XV*. U de Salamanca, 1997.
- Seronde, Joseph. "A Study of the Relations of some Leading French Poets of the XIV and XV Centuries to the Marqués de Santillana." *Romanic Review*, n.º 6, 1915, págs. 60-86.
- . "Dante and the French Influence on the Marqués de Santillana." *Romanic Review*, n.º 7, 1916, págs. 194-221.
- Seznec, Jean. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Trad. por Juan Aranzadi, Taurus, 1983.
- Sheridan, James J., ed. y trad. *Anticlaudianus or The Good and Perfect Man*. De Alan de Lille. Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1973.
- Smarr, Janet Levarie. *Boccaccio and Fiammetta: The Narrator as Lover*. U of Illinois P, 1986.
- . "Boccaccio and the Choice of Hercules." *Modern Language Notes*, vol. 92, n.º 1, 1977, págs. 146-52.
- . "Symmetry and Balance in the *Decameron*." *Medievalia*, n.º 2, 1976, págs. 159-87.
- Sobrequés i Vidal, Santiago. *Els barons de Catalunya*. Vicens Vives, 1957.
- Sobrequés i Vidal, Santiago y Jaume Sobrequés i Callicó. *La guerra civil catalana del segle XV. Estudis sobre la crisi social i econòmica de la Baixa Edat Mitjana*. 2 vols., Edicions 62, 1973.
- Soldevila, Ferran. "Documents relatius a Bernat Metge." *Estudis Universitaris Catalans*, n.º 6, 1912, págs. 46-472.
- Soler Molina, Abel. *Joan Roís de Corella (1435-1497). Síntesi biogràfica i aportació documental*. Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2014.
- . "Joan Roís de Corella enfront d'alguns problemes socials i polítics del seu temps." *Afers*, vol. 28, n.º 76, 2013, págs. 617-33.
- . "Joan Roís de Corella i Miquel Peres: relacions familiars." *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 3, 2014, págs. 132-56.
- . "Les dones, l'amor i una elegia eròtica d'Ovidi en la vida i en l'obra poètica de Roís de Corella." *Scripta*, n.º 3, 2014, págs. 178-208.

- Solervicens, Josep. *El diàleg renaixentista: Joan Lluís Vives, Cristòfor Despuig, Lluís Milà, Antoni Agustí*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- Solomon, Michael. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: The Arcipreste de Talavera and the Spill*. Cambridge UP, 1997.
- Stillinger, Thomas C. y Regina Psaki, eds. *Boccaccio and the Feminist Criticism*. Annali d'Italianistica, 2006.
- Street, Florence. "The Allegory of Fortune and the Imitation of Dante in *Laberinto* and *Coronación* of Juan de Mena." *Hispanic Review*, vol. 23, n.º 1, 1955, págs. 1-11.
- Strubel, A. *Précis de littérature française du Moyen-Age*. D. Poiron, 1983.
- Surdich, Luigi. *La cornice di amore*. ETS, 1987.
- Symonds, John Addington. *Giovanni Boccaccio as Man and Author*. C. Scribner's Sons, 1895.
- Tate, Robert Brian. *Joan Margarit i Pau, cardenal i bisbe de Girona*. Curial, 1976.
- Tavani, Giuseppe. "La *Griseldis* de Petrarca i la *Griseldis* de Bernat Metge." *Els marges*, n.º 16, 1979, págs. 99-104.
- Torraca, Francesco. *Giovanni Boccaccio a Napoli (1326-1339)*. Pierro / Luigi & Figlio, 1915.
- . *Per la biografia di Giovanni Boccaccio*. Società editrice Dante Alighieri di Albrighi / Segati, 1912.
- Torres Amat, Félix. *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de escritores catalanes*. J. Verdaguer, 1836.
- Torró Torrent, Jaume. "Bernat Metge i Avinyó." Badia, y col., *Literatura i cultura* págs. 99-111.
- . "El mite de Caldesa i Corella al *Jardinet d'orats*." *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, n.º 7, 1996, págs. 103-16.
- . "Il *Secretum* di Petrarca e la confessione in *Sogno* di Bernat Metge." Cabré, y col., *Fourteenth-Century Classicism* págs. 57-68.
- . *La crisi de l'ideal cortès i els discurs sentimental autobiogràfic. "Lo despropriament de amor"*. phd, U Autònoma de Barcelona: U Autònoma de Barcelona, 1987.

- . *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim: Lluís de Requesens, Bernat Miquel, Martí García, Rodrigo Dies, Lluís de Vila-Rasa, Francesc Sunyer*. Barcino, 2009.
- . "Sobre el *Curial*, Virgili i Petrarca." *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura Catalana*, ed. por Antoni Ferrando y Albert Hauf, vol. 3, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, págs. 149-68.
- . "Una cort a Barcelona per a la literatura del segle XV." *Revista de Catalunya*, n.º 163, 2001, págs. 97-123.
- Torró Torrent, Jaume y Francisco Rodríguez Risquete. "La poesia després d'Ausiàs March." *Broch y Badia* 2:398-435.
- Usher, Jonathan. "Mural Morality in Tableaux Vivants (*Amorosa visione*)." Kirkham, y col. págs. 119-29, 392-96.
- Veglia, Marca. "Sul nodo culturale del *Corbaccio*." *Studi e problemi di critica testuale*, n.º 52, 1996, págs. 79-100.
- Vélez-Sainz, Julio. "Boccaccio, virtud y poder en el *Libro de las claras e virtuosas mugeres* de Álvaro de Luna." *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures*, vol. 31, n.º 1, 2002, págs. 107-22.
- , ed. *Libro de las virtuosas e claras mugeres*. De Álvaro de Luna. Cátedra, 2009.
- . "Mecenazgo y representación: imágenes de Álvaro de Luna en el *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, el castillo de Escalona y la Catedral de Toledo." *Hispanic Review*, vol. 80, n.º 2, 2012, págs. 175-98.
- Vilanova, Antoni. "La génesis de *Lo somni* de Bernat Metge." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, n.º 27, 1958, págs. 123-56.
- , ed. *Lo somni*. De Bernat Metge. Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Antonio Nebrija, 1946.
- Vozzo, Mencia, ed. *Libro de Fiammeta*. 1983.
- Wack, Mary F. *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and Its Commentators*. U of Pennsylvania P, 1990.
- Waley, Pamela. "Fiammetta and Panfilò Continued." *Italian Studies*, n.º 24, 1969, págs. 15-31.
- . "The Nurse in Boccaccio's *Fiammetta*." *Neophilologus*, n.º 56, 1972, págs. 164-74.

- Weiss, Julian. *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c- 1400-60*. The Society for Study of Medieval Languages y Literature, 1990.
- Weiss, R. "Notes on the popularity of the writings of Nicholas Trevet, O.P., in Italy during the first half of the fifteenth century." *Dominican Studies*, n.º 1, 1948, págs. 261-65.
- Weissberger, Barbara F. "'Habla el auctor': *Elegia di Madonna Fiammetta* as a Source of the *Sierre libre de amor*." *Journal of Hispanic Philology*, n.º 4, 1979-80, págs. 203-36.
- . "The Gendered Taxonomy of Spanish Romance." *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, vol. 29, n.º 1, 2000, págs. 205-29.
- Whitfield, J. H. "Dante in Boccaccio." *Italian Studies*, n.º 15, 1960, págs. 16-32.
- Wiesner, Merry E. *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge UP, 1993.
- Wilkins, Ernest Hatch, trad. *The Triumphs of Petrarch*. The U of Chicago P, 1962.
- Willis, James, ed. *Commentarii in Somnium Scipionis*. De Ambrosius Theodosius Macrobius. 2 vols., B. G. Teubner, 1994.
- Wittlin, Curt. "Joan Roís de Corella. Introducció a una concordança de les seves obres." *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx)*, vol. 1, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, págs. 327-66.
- . "La biblioteca de la família Mercader de València l'any 1489." *Caplletra*, n.º 24, 1998, págs. 93-104.
- . "La 'valenciana prosa' del traductor Bernardí Vallmanya." *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura*, ed. por Antonio Ferrando y Albert Hauf, vol. 1, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, págs. 125-151.
- . *Repertori d'expressions multinominals i de grups de sinònims en traduccions catalanes antigues*. Institut d'Estudis Catalans, 1991.
- Zaccarello, Michelangelo. "Del corvo, animale solitario. Ancora un'ipotesi per il titolo del *Corbaccio*." *Studi sul Boccaccio*, n.º 42, 2014, págs. 179-94.
- Zaccaria, Vittorio, ed. "Introduzione. De mulieribus claris." De Giovanni Boccaccio, Branca, y col. 10:3-16.
- Zumthor, Paul. *Toward a Medieval Poetics*. U of Minnesota P, 1992.